Nicht für den Austausch

Deutsche Philologie.

Barocke Stilelemente

in der dramatischen Kunst
von A. Gryphius und D. C. von Lohenstein

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades bei der Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

Oskar Nuglisch
aus Nardt, Krs. Hoyerswerda.

Breslau 1938

Buchdruckerei Paul Plischke, Breslau 1.

Referent: Prof. Dr. Dr. Merker

Korreferent: Doz. Dr. Jungandreas.

Examen rigorosum: 13. April 1938.

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Arbeit erscheint auch als Heft 30 in der Reihe Sprache und Kultur
der Germanischen und Romanischen Völker B.

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41542706_0023

Gliederung.

I. Einleitung 1

II. Das Drama des Andreas Gryphius 3

1. Szenen- und Aktaufbau 3

2. Akt V, Eingang und Reyen 11

3. Die drei Einheiten 16

4. Der Fortuna-Gedanke und sein Einfluß auf die Darstellung des Menschen 19

5. Vers und Sprache 25

III. Ergebnisse 29

IV. Das Drama Lohensteins 31

1. Analyse der einzelnen Dramen 31

2. Komposition (Zusammenfassende Darstellung) 45

3. Charaktergestaltung und Ethos 50

4. Sprache 64

V. Gryphius und Lohenstein 68

I. Einleitung.

Die Situation des deutschen Dramas um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts ist durch den Mangel einer ausgeprägten Kunstgattung gekennzeichnet. Auch die Leistungen der Straßburger Akademie vermögen an dieser Tatsache wenig zu ändern (vgl. Alewyn, Vorbarocker Klassizismus und Griechische Tragödie). So vielgestaltig und so breit die dramatische Produktion um jene Zeit ist, so wenig entspricht sie den Anforderungen einer Kunstdichtung, und was wirklich als ein versprechender Anfang angesehen werden kann, das ist lateinisch.

Wie in der Lyrik und im Roman, so tritt auch hier Opitz mit dem Ziel einer völligen Neuorientierung der dramatischen Dichtkunst auf. Seine Worte aus der Vorrede zur „Judith": „Heutigen Tags ist diese herrliche Kunst, eben wie andere, aus Nachläßigkeit und Unverstande der Leuthe so gar verloschen, daß in Lateinischer Sprache wenig tüchtiges, in der Deutschen aber, die sich doch sonsten etwas wittern will, durchauß nichts dergleichen an den Tag gebracht worden" geben den Stand der Dinge ziemlich genau wieder. Es handelt sich für ihn um nichts weniger als die Schaffung eines deutschen Kunstdramas. Wir wissen zwar, daß ihm dieses Verdienst nicht zukommt, aber doch hat er in seinen Übersetzungen (Trojanerinnen und Antigone) die Anregung gegeben und den Weg vorgezeichnet, auf dem dann schöpferischere Naturen als er die eigentliche Tat vollbrachten. — Gryphius und Lohenstein sind durchaus selbständige Dichtercharaktere, deren dramatisches Werk von der zeitgenössischen Dramenliteratur des Südens, wie sie sich vor allem in der Tragödie der Jesuiten darstellt, streng zu trennen ist. Diese Literatur, soviel äußere Einflüsse von ihr auch ausgegangen sein mögen, unterscheidet sich grundsätzlich von der schlesischen Dramatik in zwei Punkten: sie ist lateinisch und erhebt — mit sehr wenigen Ausnahmen — keinen Anspruch auf künstlerische Wer-

tung. Die Schlesier dagegen besitzen den nationalen Stolz, die dramatische Dichtung ihres Landes auf den Stand derjenigen der westlichen Länder zu heben. Es ist ein hohes Verantwortungsgefühl ihrem Volke wie der Dichtung gegenüber, das sie beseelt, und es muß als ein tragisches Geschick bezeichnet werden, daß dieses ernste Bemühen der Schlesier ohne Fortsetzung blieb und in der Nachwelt kein Verständnis fand.

Die vielseitigen und aufschlußreichen Arbeiten W. Flemmings haben uns den Blick für die dramatische Kunst des Barocks geöffnet, Vorurteile und falsche Ansichten darüber beseitigt. Meine Untersuchung geht oft von seinen Anschauungen aus, indem sie versucht, das schlesische Kunstdrama eines A. Gryphius und D. C. von Lohenstein in seiner barocken Stilform zu erfassen. Im Verlaufe meiner Arbeit erkannte ich mit Befremden und Erstaunen zugleich, welche Fülle wertvoller Ansätze für ein deutsches Kunstdrama in jener Literaturepoche nicht bloß vorhanden waren, sondern zu welcher Höhe sich diese dramatische Kunstform des 17. Jahrhunderts innerhalb einer kurzen Zeit entwickelt hatte. Vor allem hat mich meine Beschäftigung mit dem barocken Drama über das harte Unrecht aufgeklärt, das die Literaturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts einem Lohenstein zufügte. Der allgemeine Kreuzzug gegen ihn ist heute zwar einem beginnenden Verständnis für seine dramatische Leistung gewichen; dennoch gehen auch sonst wohlwollende Beurteiler wie C. Müller, Stachel, Muris u. a. im Grunde an dieser echt künstlerischen Persönlichkeit und ihren unbestreitbaren Leistungen vorüber, wenn sie ihr jedes tragische Kunstverständnis absprechen (C. Müller S. 82) oder in ihr eine krankhafte Veranlagung (Stachel) oder gar perverse Phantasie (Katz) erkennen wollen. Eine befriedigende Erklärung dieser eigenartigen Erscheinung der deutschen Literaturgeschichte wird wohl erst gegeben werden können, wenn wir Genaueres aus dem Leben des Dichters wissen, insbesondere aber wenn wir über jedes seiner Werke, die voll von Problemen stecken, völlige Klarheit erlangt haben. Solange es noch Literarhistoriker von Ruf gibt, die sein Erstlingswerk, den „Ibrahim Bassa", für das beste halten, d. i. solange die Meinungen der wissenschaftlichen Beurteiler selbst über so einfache Fragen auseinandergehen, solange werden wir niemals zu einer gerechten Beurteilung dieses bedeutenden Dramatikers der Barockzeit kommen.

II. Das Drama des Andreas Gryphius.

1. Szenen- und Aktaufbau.

Man hat die barocke dramatische Kunst vom Standpunkt des klassischen Dramas aus zu erfassen versucht und ist dabei oftmals zu einer ungerechten Kritik gekommen (vgl. Gundolf, C. Müller, Jockisch). Das barocke deutsche Drama ruht in sich selbst und hat seine eigenen künstlerischen Gesetze; es ist in seiner äußeren wie inneren Struktur grundverschieden von unserem neueren Drama, so daß man sich hüten muß, mit dessen Maßstäben zu messen. Diese Erkenntnis war für mich die Veranlassung, meinen Ausgang nicht von einer bestimmten Dramentheorie zu nehmen, sondern vom barocken Drama selbst, um aus ihm das dramatische Gesetz seiner Kunst abzuleiten.

Für die Darlegung Gryph'scher Komposition halte ich die „Catharina von Georgien" für besonders geeignet und gebe im folgenden ihren Aufbau nach Akten und Szenen:

Prolog. Das Stück hebt mit einem großen Prolog der Ewigkeit an. Er eröffnet das Spiel und gibt das Thema: inmitten einer vergänglichen Welt gilt nur die Tugend der Beständigkeit, verkörpert in der Königin Catharina.

Die folgenden Szenen sind fast ausschließlich berichtend:

I, 1 Zwei Gesandten Georgiens ist es gelungen, durch Täuschung der Wächter in das Königsschloß einzudringen, wo Catharina vom persischen Schah Abas unrechtmäßig gefangen gehalten wird. Sie hoffen auf ihre Befreiung, da sich der Zar von Reußen für sie verwenden will.

2 Salome, Hofdame der Königin, erwartet die Gesandten.

3 Monolog der gefangenen Catharina. Wir erfahren die näheren Umstände ihres Unglücks.

4 Salome berichtet der Königin die heimliche Ankunft der Gesandten und die Rückeroberung ihres Landes durch ihren Sohn Tamaras, die in

5 von den auftretenden Gesandten in großer Breite erzählt wird.

6 Salome meldet den plötzlichen Besuch des Schahs, der

8 die Königin liebt und gekommen ist, um der Gefangenen Ehe und Krone anzubieten; er wird jedoch

abgewiesen, weil die Königin ihren christlichen Glauben nicht verleugnen will.

Der Reyen beklagt den Untergang des Vaterlandes, preist die Beständigkeit der Königin.

II, 1 Schah Abas verrät seinem geheimen Ratgeber Seinelcan das Geheimnis seiner Liebe.

2 In einer großartigen Prunkszene empfängt Schah Abas den reußischen Gesandten und verspricht ihm, die gefangene Königin noch vor Abend freizulassen. Doch

3 unmittelbar darauf bereut er sein Versprechen und sinnt auf einen Ausweg.

Im Reyen treten vier Geister der von Schah Abas gemordeten Fürsten auf und fluchen dem Tyrannen.

III, 1 Der Gesandte von Reußen besucht die gefangene Königin und berichtet ihr von seinem Erfolge. Aus dem Munde der Catharina selbst erfahren wir nun in ganzer Ausführlichkeit die gesamte Vorgeschichte des politischen Streites.

2 Monolog des Schahs: Catharina soll vor die Alternative gestellt werden: Thron Persiens oder Tod.

3 Imanculi wird beauftragt, den Entschluß der Gefangenen mitzuteilen.

Im Reyen frohlocken die gefangenen Jungfrauen Georgiens über ihre baldige Heimkehr.

IV, 1 Catharina, beglückt über die Nachricht des reußischen Gesandten, dankt Gott im Gebet.

2 Salome meldet Imanculi.

3 Catharina lehnt das Angebot des Schahs ab und wählt den Tod.

4 Catharina sammelt sich im Gebet.

5 Abschied der gefangenen Königin von ihren Frauen. Blutrichter und Henker treten auf.

Im Zwischenspiel der Tugenden, der Liebe und des Todes erhält die Liebe vor den Tugenden den Preis zugesprochen.

V, 1 Bericht über die Torturen der Königin und ihre Standhaftigkeit.

2 Catharina wird auf offener Bühne verbrannt.

3 Schah Abas bereut seinen übereilten Entschluß; Imanculi, der Überbringer seines Befehls, wird in Ketten gelegt.

4 Der Gesandte von Reußen ist über den Wortbruch des Schahs aufs höchste entrüstet.

5 Schah Abas sucht den Gesandten durch Geschenke zu beschwichtigen.

6 Schah Abas verfällt in Wahnsinn. Catharina erscheint ihm und kündet ihm seinen und des Reiches Untergang an.

Zu diesem Aufriß kann vom Standpunkte moderner Dramatik folgendes beobachtet und gesagt werden:

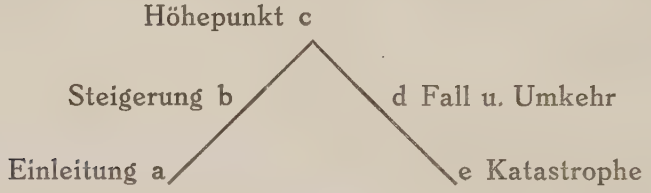
1. Von einer klaren Gliederung des Stoffes oder auch nur von einer weisen Einschränkung ist nicht viel zu verspüren. Die Szenen I, 2 4 6 und III, 1 haben alle denselben Inhalt: die eigentliche Vorgeschichte. Die letzten klaren Zusammenhänge gibt erst III, 1! Mit anderen Worten: die sogenannte Exposition, in der Moderne vielfach schon in den ersten Szenen des ersten Aktes abgeschlossen, dehnt sich bis mitten in das Stück hinein aus. Ein weites Feld politischer Beziehungen und Verwicklungen wird aufgedeckt, ohne daß sie mit der eigentlichen Handlung im Zusammenhang stehen. Die frühere Geschichte Georgiens gehört nur zu ganz geringem Teil zum Verständnis der Handlung.

2. Ein tektonischer Aufbau im Sinne des französischen klassischen Dramas mit seiner strengen symmetrischen Anordnung der einzelnen Akte läßt sich nicht erkennen. Der dritte Akt kann unmöglich als Höhepunkt der Tragödie angesehen werden; denn er gehört in seinem größten Teile (mit 390 Versen von 510) der Exposition an und bedeutet eine Wiederholung bzw. Ergänzung der Eingangsszenen I, 2 4 6. Die übrigen Akte erscheinen, auch abgesehen von dem stark verschiedenen äußeren Umfang einzelner (I = 880 Verse, II = 416 Verse), untereinander unausgewogen. Die Akte I und V sind — wie das ein bloßer Blick schon zeigt — gegenüber den anderen Akten zu stark belastet (I durch den großen Prolog, V durch die Staatsaktion); sie vermitteln dem Zuschauer eine weit größere Fülle dramatischer, besser theatralischer Eindrücke als die anderen. Der zweite Akt ist auffallend schwach, nicht allein wegen seines geringen Umfanges, sondern weil er in seiner ersten und längsten Szene ein Motiv behandelt (die Liebe des Schahs), über das der Zuschauer durch I, 8 schon vollkommen unterrichtet ist.

3. Das Drama zeigt wenig Handlung. Die Heldin Catharina bleibt passiv; ihre ganze Aktivität besteht in der Abwehr der Versuchung, die an sie in dem Angebot einer Ehe mit dem persischen Schah und damit einer christlichen Glaubensverleugnung herantritt. Die einzelnen Versuche, die zu ihrer Befreiung unternommen werden (durch den Sohn der Königin — Tamaras — und durch den reußischen Gesandten), bleiben in ihren Anfängen

stecken, stehen gesondert da und verbinden sich zu keinem einheitlichen und wirkungsvollen Spiel. Auch das Motiv der Liebe des Schahs zur Königin bleibt ungenützt. So kommt es, daß wir eine einheitlich fortschreitende Handlung vermissen. Wir können das am Aufriß recht gut bemerken: Aktschlüsse und -anfänge, Szenenschlüsse und -anfänge bieten keine lückenlose Entwicklung: II, 1 bedeutet für den Zuschauer eine Wiederholung; er weiß ja bereits aus I, 8, daß der Schah die gefangene Königin liebt; III, 1 schließt an II, 2 an, nicht aber an II, 3; IV, 1 schließt an III, 1 an und läßt III, 2 und 3 außer acht. Mit anderen Worten: die einzelnen Glieder der Handlung greifen niemals ineinander über, stehen zusammenhanglos da. Es fehlt die genetische Entwicklung.

Zur Verdeutlichung des Gedankens soll die Dramentheorie Gustav Freytags dienen.



Er weist für das neuere Drama einen stark konstruktiven Aufbau mit fünf Entwicklungsstufen nach: Erregung, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr und Katastrophe. Entscheidend ist die Gestaltung des Spiels: im ersten Teile entfaltet sich das Spiel des Helden, die Gegenspieler sind zurückgedrängt; im zweiten Teil tritt das Gegenspiel hervor und übernimmt die Führung, der Held tritt zurück und unterliegt schließlich.

Das barocke Drama des Gryphius zeigt keinen solch konstruktiven Aufbau der Handlung; es entfaltet kein Spiel und Gegenspiel in einer so ausgeprägten Form. Wenn wir uns die „Catharina" daraufhin ansehen, dann wird wohl klar, daß das eigentliche Spiel der Heldin weit v o r dem Beginn des Stückes liegt (sie erzählt in III, 216 ff., wie sie einst das Heer des Schahs vernichtend schlug — d o r t lag ihr Höhepunkt). Das Stück setzt unmittelbar vor der Katastrophe ein, zu einem Zeitpunkt, da das Gegenspiel (Schah Abas) bereits dominiert; d. h. also, das barocke Drama des Gryphius stellt nur den allerletzten Abschnitt eines dramatischen Geschehens dar, am Schema verglichen etwa den Teil von der Umkehr bis zur Katastrophe. Aus dem Monolog des Papinian wird das sehr deutlich. Da heißt es:

Was ist's, Papinian, daß du die spitz erreicht,
. . . . .
Wenn eben dieß die klipp, an der dein schiff wird brechen.

Wenn auch die Worte des Papinian zu unserer Frage nicht direkt in Beziehung gesetzt werden können, so geht doch aus ihnen hervor, daß die sogenannte aufsteigende Linie seines Spiels vor dem Beginn des Stückes liegt, die Tragödie selbst nur den letzten Abschnitt seines dramatischen Kampfes zeigt. (Das ist auch zu beachten für den späteren Nachweis der drei Einheiten im Drama des Gryphius.)

Dieses Fehlen des eigentlich dramatischen Spiels hat zur Folge, daß das dramatische Bewegungsmoment, die Spannung, aufgehoben wird. Zudem enthält die „Catharina" im Prolog und in den Reyen soviel Ausblicke in die Zukunft, daß der Zuschauer über das Ende nicht im Zweifel sein kann. Aber einen anderen Effekt zeigt diese Szenenfolge der „Catharina", der allerdings weniger im Dramatischen als im Theatralischen liegt: starke Kontrastwirkungen. Darauf scheint der ganze Bau abzuzielen. Man vergleiche hierzu (siehe Aufriß) die Szenen: I, 6, und I, 7/8; II, 2 und II, 3; III, 1 und III, 2; III, 2 und Reyen; III, 2/3 und IV, 1; IV, 1 und IV, 2/3.

Es würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausführen, wollte ich die Akt- und Szenenfolge der anderen Tragödien in derselben Weise eingehend untersuchen; dagegen ist es notwendig, im allgemeinen zu prüfen, ob sich die gemachten Beobachtungen bestätigen.

„Carolus Stuardus" (1. Fassung). Der Einspruch Schottlands gegen die Hinrichtung Karls, die Vermittlungsversuche befreundeter Staaten und Fürsten, der Niederlande und des Kurfürsten von der Pfalz, geben ein Nebeneinander von Handlungen, ohne daß sich diese zu einer einzigen großen Haupthandlung vereinigen. Sie sind dialektisch in breiter, kunstvoller Form dialogisiert, aber sie kommen über eine Disputatio (die Bezeichnung Abhandlung für den einzelnen Akt ist in dieser Beziehung bedeutsam) nicht hinaus, werden jedenfalls zu keinem dramatischen Spiel gestaltet. Wieder fällt auf, daß die Akzente auf den Akten I und V liegen. Die Geistererscheinungen und Visionen beanspruchen einen breiten Raum in ihnen. Der Grund hierfür ist in der für die damalige Zeit hohen Aktualität des Stoffes und in dem Bestreben des Gryphius zu suchen, den Königsmord als eine fluchwürdige und verbrecherische Tat aufs schärfste zu

geißeln. Demgegenüber müssen die Akte II, III und IV mit ihren endlosen Dialogen und Monologen abfallen.

Die zweite Fassung schaltet ein ganz neues Motiv ein. Gryphius hatte auf Grund authentischer Berichte von einer Verschwörung erfahren, die zur Befreiung des englischen Königs von der Gemahlin des Generals Fairfax eingeleitet worden war. Dadurch entsteht ein ganz neuer Akt (=I), und die ursprünglichen Akte II und III werden auf einen zusammengedrängt (= III). Aber — und das scheint mir bemerkenswert für die Art des Schaffens bei Gryphius — anstatt dieses neue Motiv dramatisch irgendwie zu verwerten oder es zu einem spannungsvollen Spiel zu gestalten, läßt er es liegen und begnügt sich damit, darüber disputieren zu lassen. Man sieht auch hier wieder deutlich: die dichterische Gestaltung eines Spiels reizt ihn nicht. — Mit der Fairfax-Episode und einzelnen kleineren Änderungen in II, IV, 3 und V (Visionen des Poleh) wird die starke Geschlossenheit des Stückes empfindlich gestört: nicht allein, daß die Akte untereinander völlig unausgeglichen erscheinen (III schwillt von 280 auf 848 Verse an!), auch der einheitliche Bau mit seinem wirkungsvollen Eingang ist zerstört. Die Überarbeitung entsprang ganz gewiß nicht einem neuen Formwillen des Dichters, sondern aus dem Gefühl der Verpflichtung zur historischen Treue heraus.

Der „P a p i n i a n" enthält eine Nebenhandlung (Julia-Laetus), die in keinem Zusammenhang mit der Haupthandlung steht, sondern selbständig ist und große Teile des ersten und dritten Aktes, den zweiten Akt vollständig, für sich beansprucht. Das Hauptmotiv tritt erst wieder in III, 2 und 6 auf: Wird Papinian durch seine Autorität die Mordtat des Bassianus schützen und verschleiern? — Wieder finden sich eine Reihe von Ansätzen zur Handlung: die Läger erwählen Papinian zu ihrem obersten Feldherrn und verlangen den Tod des Bassianus; die Kaiserin Julia bietet ihm ihre Hand und damit Rettung und Unterstützung an. Warum, so muß man fragen, werden solche Motive, die eine ungemeine Dramatik in sich schließen, ungenützt (in unserem Sinne!) liegen gelassen? — Durch die Nebenhandlung werden zwar die Akte II und III herausgehoben, die eigentlichen Bedeutungsträger sind aber auch hier wieder I und V; I durch seinen unvergleichlichen Monolog, V durch seine Staatsaktion.

„C a r d e n i o und C e l i n d e" paßt sowohl seiner inneren Problemstellung wie auch seinem äußeren Aufbau nach nicht in die Reihe der übrigen Tragödien hinein. Der dramatische Höhepunkt liegt in IV mit seinen zahlreichen

Visionen und Erscheinungen. Dort erfolgt die innere Einkehr des Helden Cardenio und seine Abwendung von einem Leben schlimmer Verirrungen. — Der verschleierte Monolog in I ist nicht ohne starke Wirkungen. Wenn auch die Handlung im allgemeinen vielfach im Dialektischen hängen bleibt, so kann ihr andererseits eine einheitliche aufbautechnische Linie mit Erregung, Verwicklung, Steigerung und Katastrophe nicht ganz abgesprochen werden.

„Leo Armenius," das Erstlingswerk, zeigt deutlich die Beziehungen zum holländischen Drama. Wenn irgendwo von einem holländischen Vorbild gesprochen werden kann, dann nur hier. Außer den von Flemming und Stachel bereits angegebenen Beziehungen hebe ich als besonders bedeutsam hervor:

1. den Botenbericht in V über die Ermordung Leos, eine betont holländische Stileigentümlichkeit, die in keinem einzigen der folgenden Dramen von Gryphius wiederkehrt;

2. die Gestalt des Helden, der noch nicht das Gesicht des Märtyrers trägt. Jedenfalls ist Leo bis II, 4 durchaus Herr der Lage, bis dahin kann man über den Ausgang des Stückes im Zweifel sein.

Entsprechend weist die Handlung konstruktive Züge auf. Wie Michael Balbus, der Revolutionär, zu Aufruhr und Empörung aufreizt (I), wie sein Komplott entdeckt und zerschlagen wird (I und II), wie er in letzter Stunde eine noch so geringe Möglichkeit ausnutzt (III, 5), um seinen Plan durchzuführen (IV und V), das vermag den Zuschauer wohl zu erregen. Hier läßt sich durchaus eine Linie in der Handlungsführung verfolgen, die anhebt mit der Wühlarbeit Michaels (I) und ihren Höhepunkt mit der Niederschlagung des Aufstandes (II, 4) erreicht:

So recht! Er ist gestürzt!
Das heißt den Thron gestützt.

Der Aufschub der Hinrichtung am Schlusse des zweiten Aktes und die Angstvision in III, 2 künden die Peripetie an. Zwischen IV und V vollzieht sich die Katastrophe (Ermordung Leos in der Kirche während des Gottesdienstes).

Die einzelnen Akte sind untereinander ziemlich ausgewogen, jedenfalls treten I und V durch eine besonders starke Akzentuierung nicht hervor. — Schon in seiner zweiten Tragödie „Catharina" wendet sich Gryphius von dieser dramatischen Form ab, wahrscheinlich unter dem Einfluß der Jesuiten, und kommt erst mit ihr zu der ihm artgemäßen Tragödie.

Der „Leo Armenius" enthält jedenfalls beste Ansätze

für eine barocke Tragödie mit einer guten dramatischen Handlung. Daß diese Ansätze so plötzlich verschwinden und einem wirklichen Schauspiel mit oft billigen theatralischen Effekten Platz machen, ist wohl, wie schon gesagt, in der Hauptsache auf den Einfluß des Jesuitentheaters zurückzuführen. Die ersten Anzeichen einer Entwicklung nach dieser Richtung hin zeigt allerdings auch schon der „Armenius". Die Vision in III, 2, die Beschwörungsszene des Zauberers Jamblichius in IV, 2 und die Geisterszene in V, 1 beweisen deutlich, wie stark schon hier Gryphius theatralische Effekte für eine gute Wirkung seiner Stücke auszunutzen weiß.

Folgende Ergebnisse dieser Einzeluntersuchungen glaube ich gewonnen zu haben:

1. Gryphius kennt, abgesehen vielleicht von seinem ersten Werke, das aber noch recht unvollkommen ist, weder den tektonischen Stil des französischen klassischen Dramas noch den konstruktiven Aufbau des neueren deutschen Dramas. Sein dramatisches Talent entfaltet sich ganz gewiß nicht in dieser Richtung; er hat kein Interesse an einem logisch-klaren, durchgängig motivierten, aus kleinen Ursachen und Wirkungen aufsteigenden Geschehen, das letzten Endes seinen Impuls von den Charakteren her empfängt. Wir werden uns also endgültig davon befreien müssen, Gryphius den Mangel an Handlung zum Vorwurf zu machen und zu sagen, er hätte das Wesen des Dramatischen verkannt. Für ihn wie auch für andere barocke Tragiker liegt das Wesen des Dramatischen weniger in einem lückenlosen, klar gegliederten, psychologisch motivierten, spannungsreichen Geschehen, so fremdartig uns das heute auch berühren mag. Wir werden den Schwerpunkt des barocken Dramas, in unserem Falle der Gryph'schen Tragödie, vielmehr in einer anderen Richtung suchen müssen.

2. Die Helden der Gryph'schen Tragödie sind keine aktiven Menschen und damit nicht Träger der Handlung. Sie stehen in der Abwehr, sind Märtyrer ihres Glaubens ihres Rechts, ihrer Königswürde. So kommt es, daß seine Trauerspiele im wesentlichen eine dialogische und dialektische Anlage zeigen: sie glänzen durch sachwalterisches Heraustreiben des Für und Wider, im Abwägen von Standpunkten und Rechtsgrenzen (möglich, daß in dieser Anlage seiner Trauerspiele sich ein gewisser Einfluß seines juristischen Amtes geltend macht). Anstatt einer geschlossenen, kontinuierlichen Handlung stellen wir Teilaktionen fest, die aber mehr diskutiert als agiert werden.

3. Die Tragödie des Gryphius ist ziemlich reich an Bühneneffekten. Träume, Visionen, Gespenstererscheinungen machen keinen unbedeutenden Teil seiner Tragödie aus. Sie treten im „Armenius" zweimal auf (III, 2 und V, 1), in der „Catharina" zweimal (I, 5 und V, 7), in „Cardenio und Celinde" dreimal (IV, 1 3 und 6), im „Carolus Stuardus" dreimal (II, 1 und 2; V, 2), im „Papinian" einmal (II, 5). Die künstlerische Bedeutung dieser Erscheinungen aus der Geister- und Traumwelt liegt einmal darin, daß sie dem Drama einen außerordentlich starken theatralischen Effekt verleihen, zum andern aber unterstreichen sie nicht wenig den weltanschaulichen Gehalt der Tragödie. Sie stehen immer an hervorragender Stelle. Im „Carolus Stuardus" bereiten sie die Stimmung für das Stück vor, im „Armenius" und in „Cardenio und Celinde" sind die Visionen Höhe- und Wendepunkte des dramatischen Geschehens: Armenius verliert seine Selbstsicherheit und Entschlußkraft, Cardenio erschaudert vor seinem Leben und wird zur Umkehr gezwungen.

4. Es ist nachgewiesen worden, daß die Akte I und V der Gryph'schen Tragödie stets eigentümlich akzentuiert sind. Sie sind die eigentlichen Träger einer geschlossenen, vielfach wirklich großartigen Komposition. Nur liegt diese nicht im Geschehen, nicht in der Handlung, sondern nimmt ihren Ausgang vom Eingangsprolog oder -monolog, spannt sich von da über die einzelnen Reihen bis zu der erschreckenden Aktion des Schlußaktes. Der Nachweis dieser eigenartigen Komposition ist unsere nächste Aufgabe. Wir gehen dabei aus vom fünften Akt.

2. Akt V, Eingang und Reyen.

Bei einer näheren Betrachtung der einzelnen Tragödien des Gryphius muß auffallen, daß der fünfte Akt eines jeden Dramas in seiner Fülle dramatischer wie theatralischer Wirkungen oftmals erdrückend ist, und daß sich hier der Dichter in der Kraft seiner Gestaltung nahezu verschwendet. Wir können alle Tragödien des Gryphius durchgehen (ausgenommen „Leo Armenius" und „Cardenio und Celinde", das sich als bürgerliches Trauerspiel selbst abseits stellt): immer wird der fünfte Akt das imposante Schauspiel eines grausamen Todes bieten. Catharina wird auf offener Bühne verbrannt, Papinian und sein Sohn werden hingerichtet, das gleiche Schicksal erfährt Carolus Stuardus.

Die dramatisch glänzend gestaltete Hinrichtungsszene des „Carolus Stuardus" mag in diesem Falle als Beispiel

dienen. Nach den Visionen des Poleh in V, 2, die wie Reminiszenzen aus der Gespensterkammer der Komödiantenbühne anmuten, öffnet sich die große Hinterbühne mit dem Blutgerüst, König und Henker im Hintergrunde, einer Menge von Zuschauern an den Seiten und Jungfrauen an den Fenstern. Klagen der Jungfrauen eröffnen die Szene. Sodann beginnt der König mit seiner groß angelegten Verteidigungsrede (115 Verse!). Mit dem Ausruf der ersten Jungfrau: „Die Mörder kommen!" beginnt die eigentliche Staatsaktion. Alle Vorgänge werden genau wiedergegeben und von klagenden Ausrufen der Jungfrauen begleitet: das Scheren des Haupthaares, das Ablegen der königlichen Kleider. Ein kurzes Gespräch Karls mit dem Henker, ein kurzes Gebet. Dann kniet er nieder — und mit dem Aufschrei aller Jungfrauen fällt der tödliche Streich. In demselben Augenblick verändert sich die Szene: die Geister der ermordeten Könige Englands erscheinen, gellend erschallen ihre Racheschreie durch den Raum, bis sie selbst, die furchtbare Rache, auftritt und ein schreckliches Gericht für England ankündet:

Hört, was die rach euch wil, ihr furien, befehlen!
Komm schwerdt! komm bürger-krieg! komm flamme!
Reiß aus der tieffe vor geschminckte ketzerey!
Kommt, weil ich Albion verdamme!
Ich gebe Jerne preis und Britten vogel-frey!
Ihr seuchen! spannt die schnellen bogen!
Komm! komm geschwinder tod! nimm aller gräntzen ein! (Carolus V, 524—530.)

So erhebt sich der fünfte Akt in der Tat zu einem großartigen und erschütternden Schauspiel. Gerade in diesen Szenen, wo Catharina verbrannt wird, Papinian und Carolus hingerichtet werden, liegt das barocke Element. Solche Aktionen bleiben im allgemeinen auf den fünften Akt beschränkt; sie können aber auch — vielleicht als ein Vorspiel für den fünften Akt — mitten im Stück auftreten. So führt die siebente Szene des dritten Aktes vom „Papinian" die Marterung des Laetus mit brutaler Grausamkeit vor: bei lebendigem Leibe wird ihm das Herz aus der Brust geschnitten.

Nicht allein handlungs-, sondern auch rein kompositionsmäßig nimmt der 5. Akt eine Sonderstellung innerhalb des dramatischen Gefüges ein. Er wird stets von einem Zwischenspiel oder von einem zum Zwischenspiel erweiterten Reyen eingeleitet, während die übrigen Akte nur einfache Reyen aufweisen. Anscheinend will der Dichter dem Geschehen, das sich in ihm vollzieht, eine tiefere Bedeutung verleihen. Deutlich wird dieses Be-

streben in der „Catharina". Der Verbrennung im fünften Akt geht das allegorische Zwischenspiel der Tugenden und des Todes voran. Der Zuschauer wird dadurch auf die folgende Handlung vorbereitet, auf eine höhere Betrachtungsstufe gestellt und von der furchtbaren Grausamkeit des Todes auf dessen inneren Sinn gelenkt. „Papinian" hat zwei zu Zwischenspielen erweiterte Reyen. Sowohl die Hinrichtung Papinians wie auch die grauenhafte Tötung des Laetus (III) werden von ihnen eingeleitet; ein Beweis mehr, wie sehr Gryphius bemüht ist, solche Greuel aus ihrer bloß theatralischen Wirkung in die Anschauungsweise moralsittlicher Wertung emporzuheben. In „Cardenio und Celinde" erscheint das Zwischenspiel am Ende des dritten Aktes, weil hier wegen der anderen Art des Aufbaus die Katastrophe schon im vierten erfolgt. In den anderen Tragödien sind es zwischenspielartige Reyen, die die Katastrophe vorbereiten und durchleuchten; so in „Armenius" und „Carolus Stuardus".

Man gewinnt den Eindruck, daß die ganze Tragödie nur auf den Schluß hin angelegt zu sein scheint, wo die große Überraschung wartet und wohin alle Dialektik abzielt.

Wenden wir uns dem Eingang der Gryph'schen Tragödien zu. Wir beobachten, daß auch er jedesmal bewußt betont ist; er kommt immer einer großen Eröffnung gleich. Auch er hebt sich von den übrigen Szenen als besonders kunstvoll gestaltet ab; auch er trägt einen starken Akzent, der zuweilen durch reiche Bühneneffekte noch verstärkt wird. „Catharina" wird durch einen prächtigen Prolog der Ewigkeit (in freien Rhythmen mit Reimstellung) und mit diesem Bühnenbild eingeleitet:

„Der schauplatz lieget voll leychen, bilder, kronen, szepter, schwerdter usw. Über dem schauplatz öffnet sich der himmel, unter dem schauplatz die hölle. Die ewigkeit kommet von dem himmel und bleibet auff dem schauplatz stehen."

„Carolus Stuardus" (1. Fassung) beginnt mit zwei Gespensterszenen, der Erscheinung der Geister Straffords und Lauds (I, 1) und des Geistes der Maria Stuart (I, 2). — Ein gewaltiger Monolog, der in seiner rhetorischen Wirkung einzigartig ist, eröffnet den „Papinian", und in etwas abgewandelter Form (verschleierter Monolog) auch „Cardenio und Celinde". Wir erkennen darin das Grundgesetz Gryph'scher Komposition: er spannt seine Tragödien in einen wirkungsvollen Rahmen; Eingang und Schluß seiner Stücke stellen dichterische und dramatische Höchstleistungen dar.

Die Reyen, in diesem Zusammenhang betrachtet, verlieren das Fremdartige, das sie für jeden haben müssen, der aus der modernen Dramatik kommt; sie nehmen einen sehr bedeutenden Platz im Gefüge der Tragödie eines Gryphius ein, und wir würden der Tragödie zweifelsohne mit das Beste nehmen, wollten wir sie entfernen (vgl. Johann Steinberg, Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius). Von der Aufgabe einer bloßen chorischen Überbrückung der Aktvorgänge, die sie im „Armenius" noch haben, befreit sie Gryphius sehr bald, und schon in seinem zweiten Drama entwickeln sie sich zu einem selbständigen Teile und behalten diesen Charakter — ich wende mich hier bewußt gegen die drei Entwicklungsstufen bei Steinberg — durch alle anderen Trauerspiele hindurch.

In „Catharina von Georgien", „Carolus Stuardus", „Cardenio und Celinde" und im „Papinian" treten die Reyen mit Eingang und Schluß zu einer Einheit zusammen und zeigen mit Rücksicht auf ihre Idee eine erfreuliche Geschlossenheit im Aufbau.

„Catharina" setzt mit dem großen Prolog der Ewigkeit ein:

O die ihr auf der kummerreichen welt
Verschrenckt mit weh und ach und dürren todtenbeinen
Mich sucht, wo alles bricht und fält,
Wo sich eur ichts in nichts verkehrt, und eure lust in herbes weinen!
Schaut arme! schaut! was ist diss thänenthal?
Ein folter-hauss, da man mit strang und pfahl
Und tode schertzt. Vor mir liegt printz und crone,
Ich tret auff scepter und auf stab und steh auf vater und dem sohne.
Schmuck, bild, metall und ein gelehrt papier
Ist nichts als spreu und leichter staub vor mir.
Schauplatz der sterblichkeit! ade! ich werd auf meinen thron entrücket.
Die werthe fürstin folget mir, die schon ein höher reich erblicket,
Die in den banden frey, nicht irdisch auf der erd,
Die stritt und litt für kirch und thron und heerd.

Die Stimmung des Stückes ist vermittelt. Das große Thema, schon im Untertitel „Bewährte Beständigkeit" leicht angezeigt, ist damit angeschlagen, gewinnt im folgenden Spiel Gestalt und Leben und klingt nach dem Ende zu immer stärker und machtvoller an, indem es durch die Reyen wiederholt, unterstrichen und untermalt wird.

Reyen I, 867

Ein gott-verlobter geist verleurt nichts, wenn die welt
Gleich über hauffen fällt.
. . . . . .
Was die höllsche grufft auffschickt
Auf ein himmlisch hertz,
Ist (wie schwer es ander drückt)
Ihm ein spielend schertz.

Reyen II, 373

So schnell, ja schneller fleucht diss leben,
Daß wir eh' enden als anheben.
Wir sind kaum in diss licht gebohren
Und sind schon von dem tod erkohren.

Reyen IV, 527

Wer biss zum tode liebt, wird ewig stehen
Und kan im Tode nicht vergehen.
Es hilfft nicht, daß man kämpff und ringe;
Das ende krönet alle dinge.

Akt V, 385

Schauet! schauet! der himmel bricht,
. . . . . .
Princessin, ach! wir sehn sie vor uns stehn,
. . . . . .
Sie hat ein höeher reich ererbet
Als dieses, das mit uns muß untergehn.
. . . . . .
Sie ist mit schönerm fleisch umgeben,
. . . . . .
Sie prangt in kleidern, darfür schnee kein schnee.
Ihr wird ein thron gesetzt in der besternten höh.
. . . . . .
Feuer! Feuer! Feuer! Feuer! Feuer! kracht in
diesem Hertzen!
Wir verlodern, wir verschmeltzen, angesteckt
durch schwefel-kertzen!
Princessin, schau! princessin! wir bekennen
Entzeptert, auf dem kny und mit gewundnen händen,
Daß wir unrechtmäßig dich betrübet.

Wir erkennen, wie die Idee in den Reyen von Stufe zu Stufe fortgeführt wird, bis zu ihrer völligen Anerkennung und Verherrlichung. Das Stück erhält damit eine sehr starke und betonte Themenführung.

Noch anschaulicher tritt uns diese Art der Komposition im „Carolus" entgegen. Hier schließen sich die Reyen mit Eingang und Schluß noch enger zusammen (die eigentliche Handlung, in unserem Sinne, fällt in ihrer Bedeutung stark

zurück) und bilden eine großartige Steigerung des Gedankens von der Ruchlosigkeit des Königsmordes. Das Vorspiel (zwei Szenen) setzt ein mit Wehrufen über das Land, das seinen König morden will (Geister Straffords, Lauds und der Maria Stuart). Und Weh- und Racherufe erfüllen die vier Reyen: im ersten Empörung der ermordeten englischen Könige, im zweiten Empörung der Natur (Meerdämonen), im dritten Aufruhr und Abscheu des Volkes, im vierten Entsetzen und Flucht der Religion aus der verdammten Welt. Und am Schluß erscheint die Rache selbst:

Die donner-schwangre wolcken brechen
Und sprützen um und um zertheilte blitzen aus,
Ich komme, tod und mord zu rächen.

Denselben Aufbau zeigen „Cardenio und Celinde" und „Papinian". Dort ist es der Gedanke der recht angewendeten Zeit, der in allen Reyen und, mit besonderer Großartigkeit, im Zwischenspiel gestaltet wird, hier der Gedanke der gewaltigen, aber furchtbar rächenden Themis, deren Diener Papinian ist.

Wir werden die Art dieser Komposition musikalisch nennen können; wir beobachten jedenfalls an ihr eine auffallende Ähnlichkeit mit der Oper: große Eröffnung mit klarer Themengebung, Abwandlung und Variierung des Themas in den Reyen, eindrucksvoller Schlußeffekt.

3. Die drei Einheiten.

Zum Schluß dieses Teiles der Untersuchung, der sich mit dem technischen Aufbau der Gryph'schen Tragödie beschäftigt, noch die Klärung der Frage: Welche Rolle spielt die Regel von den drei Einheiten bei Gryphius? Beeinflußt sie die Komposition in irgendeiner Weise, d. h. wird Gryphius durch sie behindert oder durchbricht er sie?

Gryphius selbst vergißt niemals, dem Leser in jedem seiner Dramen darüber Rechenschaft zu geben.

„Leo Armenius": „Dieses trauerspiel beginnet den mittag vor dem heiligen christtage, wehret durch die nacht und endet sich vor auffgang der sonnen.

Der schauplatz ist Constantinopel und vornehmlich die kayserliche burg."

„Catharina von Georgien": „Das trauerspiel beginnet vor auffgang der sonnen und endet sich mit dem tage. Der schau-platz ist die königliche hoffhaltung zu Schiras in Persien. Die gantze handelung bildet ab den letzten lebenstag der königin Catharine."

„Cardenio und Celinde": „Das trauer-spiel beginet wenig stunden vor abends, währet durch die nacht und endet sich mit dem anfang des folgenden tages.

Der schauplatz ist Bononien, die mutter der wissenschafften und freyen künste."

„Carolus Stuardus": „Der schauplatz bildet ab London und den königlichen hoff. Das trauer-spiel beginnet umb mitternacht und endet sich umb die dritte stunde nach mittage."

„Papinian": „Das trauer-spiel beginnet mit dem anbruch des tages, wehret durch den tag und endet sich mit anfang der nacht.

Der schauplatz bildet ab die kayserliche burg und Papiniani wohnung."

Diese Angaben stimmen genau, wenn man sie nachprüft.

Danach ist der Ort also begrenzt auf das königliche Schloß („Catharina" und „Carolus Stuardus") oder auf die angrenzende Stadt („Armenius" und „Papinian"). Seine Einheit ist gewahrt, streng gewahrt, wenn man sie nicht zu eng faßt, zumal wenn man Dramen anderer Zeiten zum Vergleich heranzieht.

Die Einheit der Zeit ist ebenfalls innegehalten. Gryphius braucht zum Ablauf des Handlungsvorgangs noch nicht einmal 24 Stunden. Eine Nachrechnung z. B. bei „Carolus" ergibt 15 Stunden, und tatsächlich läuft die Handlung aller seiner Stücke in einem Zeitraum zwischen 15 und 18 Stunden ab.

Hat nun Gryphius mit der strengen Wahrung des Gesetzes von Ort und Zeit sich und seinem Schaffen Gewalt angetan, oder ergibt sich die Einheit von selbst, einfach aus dem inneren Bau heraus, als eine innere Notwendigkeit? Stellung zu diesem Problem hat bisher niemand genommen. Nur Schönle (Das Trauerspiel Carolus Stuardus des Andreas Gryphius) streift es vorübergehend und sagt: „Im Ganzen hat das Gesetz von der Einheit der Zeit in geradezu verhängnisvoller Weise die Lebendigkeit der Gestaltung beeinträchtigt. Denn Gryphius konnte bedeutsame Geschehnisse, die zeitlich weiter zurücklagen und die Haupthandlung begründen, nicht szenisch darstellen, er mußte sie erzählen lassen." Schade, daß wir die entsprechenden Urteile Schönles zu den übrigen Stücken nicht auch kennen. Aber wenn er konsequent ist, müßte er auch alle anderen Tragödien des Gryphius als vom Gesetze der Einheit der Zeit „in verhängnisvoller Weise" beeinflußt ansehen; denn auch dort werden die vorausliegenden Geschehnisse der Haupthandlung er-

zählt. Danach wäre der Mangel an dramatischer Handlung bei Gryphius in der Hauptsache auf das Gesetz von der Einheit der Zeit zurückzuführen, d. h. also auf einen äußeren Zwang und nicht auf eine besondere Veranlagung des Dichters? Das ist nach meiner Auffassung kaum anzunehmen; denn kein echter Dichter läßt sich von einer bloßen Regel derart in seinem Schaffen einengen, Gryphius ganz gewiß nicht, dessen Eigenwilligkeit uns bereits in seinem Vorwort zu seinem Erstlingswerk mit aller Bestimmtheit entgegentritt. Außerdem müßte der Zwiespalt zwischen Veranlagung und Zwang zum mindesten in dem einen oder anderen Drama in Erscheinung treten. Das ist nicht der Fall. Man merkt im Gegenteil nichts davon, daß er das Gesetz als lästigen Zwang empfunden hätte, vielmehr ordnen sich die Geschehnisse wie von selbst und ganz natürlich in das Gesetz ein. Der Grund hierfür ist leicht zu bestimmen. Seine Helden, Leo Armenius nur zum Teil ausgenommen, sind durchweg passiver Natur; ihr „großes gemüt", ihre Standhaftigkeit soll gegenüber den Anschlägen der wandelbaren Fortuna gezeigt werden. Mit anderen Worten: Diese Helden sind nicht Träger eines Spiels, sie entwickeln überhaupt keine Handlung (vgl. S. 8 f.). Ich glaube, dort überzeugend nachgewiesen zu haben, daß Gryphius ein dramtisches Spiel im modernen Sinne nicht kennt, und daß seine Tragödie, mit der klassischen verglichen, immer nur den allerletzten Abschnitt einer dramatischen Entwicklung darstellt. Bei ihm konzentriert sich das gesamte Geschehen auf den fünften Akt; die anderen Akte erhalten dadurch die Bedeutung einer eigentlich nur vorbereitenden Handlung: die Personen werden eingeführt, die Verhältnisse klargestellt und disputiert. Das erfordert sehr wenig Zeit; denn die Erzählungen, Berichte und Dialoge können auf wenige Stunden zusammengedrängt werden; ein langsam sich entwickelndes Spiel wird und soll nicht geboten werden.

Auch die Einheit des Ortes ergibt sich als unmittelbare Folgerung aus den obigen Ausführungen. Es ist nicht gut möglich, häufig den Ort zu wechseln, wenn der Untergang des Helden gestaltet werden soll, sein Leiden und sein Sterben, zumal wenn er, wie in „Catharina" und „Carolus", schon im Kerker liegt.

Schwieriger ist die Beantwortung der Frage nach der Einheit der Handlung, weil wir von einer Handlung im modernen Sinne bei Gryphius nicht recht sprechen können. Die verschiedenen Ansätze zu einer Handlung, ergeben ein Vielerlei, aber keine Einheit. Für die „Catharina" habe ich den Nachweis schon erbracht (S. 8).

Zur Befreiung des Carolus werden viele Schritte unternommen; aber es bleibt bei dem bloßen Versuch, zur Aktion kommt es nicht; sie geht unter in der Dialektik. Die Gattin des Generals Fairfax spinnt wohl eine Verschwörung an, führt sie aber nicht aus. Ähnlich liegen die Dinge im „Papinian": Ansätze zu einer Bewegung, aber keine einheitlich fortschreitende Handlung. Eine Durchbrechung des Gesetzes von der Einheit der Handlung bedeuten diese Ansätze nicht eigentlich, da sie ja alle auf den Helden abzielen, aber zu einer Gesamtbewegung vereinigen sie sich auch nicht. Ihr einziger Zweck ist, Unruhe in das sonst so starre Geschehen hineinzutragen und Spannung zu erwecken. — Nur ein einziges Mal durchbricht Gryphius ganz offen das Gesetz, im „Papinian". Dort ist die Laetus-Julia Handlung von der Haupthandlung völlig losgelöst und beherrscht während der Zeit von nahezu drei Akten die Bühne. Wenn Gryphius hier so eigenwillig und ohne Rücksicht auf das Gesetz schuf, warum, so muß man sich fragen, nicht auch im Bezug auf Zeit und Ort? Die einzige Lösung ist diese: sie boten ihm keine Hemmungen, sein Schaffen vollzog sich ganz natürlich innerhalb ihrer Grenzen.

4. Der Fortuna-Gedanke und sein Einfluß auf die Darstellung des Menschen.

Die Zeit des Barocks ist weit davon entfernt, an Entwicklungszusammenhänge oder an eine kausal-logische Ordnung des Geschehens zu glauben. Für sie existiert das Gesetz von Grund und Folge nicht, für sie existiert nur der Begriff und das Gesetz der Fortuna (vgl. den sehr aufschlußreichen Aufsatz von G. Müller und H. Kromer „Der deutsche Mensch und die Fortuna"). Gerade in der rechten Erfassung des Fortunabegriffes tut sich der ganze Gehalt der barocken Tragödie eines Gryphius auf, wie er das Hauptproblem barocker Dichtung überhaupt ist. Erst vom Machtbereich der Fortuna aus wird es uns möglich, Sein und Aufgabe des barocken Menschen in der Welt zu bestimmen. „Jäher Aufstieg zu äußeren Erfolgen, Reichtum, Macht, Glanz, ebenso jäher Absturz aus gesicherter Höhe in Niedrigkeit, Elend, Armut, Knechtschaft; plötzliches Steigen und Stürzen, haltloses Werden und Vergehen: das sind ihre äußeren Erscheinungsformen. Das Geschehen kann nicht als notwendig begriffen werden im Sinne einer innewohnenden Folgerichtigkeit, einer unmittelbaren Beziehung zwischen Krafteinsatz und Ergeb-

nis. — Fortuna ist ein Erkenntnisgrundsatz; Fortunawelt, das ist der Raum der Geschichte mit seinen hebenden und beglückenden, drückenden und vernichtenden Gewalten, das Bereich des endlosen Sichwandelns" (Müller und Kromer).

In diese Welt ist der Mensch hineingeboren. Damit ist sein Leben nicht völlig rationalisierbar; es ist ihm schlechterdings unmöglich, sein Leben in eine logische Ordnung von Plan und Ziel zu bringen. Er ist nicht Beherrscher jener Mächte, die auf ihn einwirken; „er kann sie nicht ein-, nicht absetzen; aber sie gehören zu seiner Lebensverwirklichung" (Müller und Kromer). Mit diesen Mächten muß er sich in irgendeiner Form auseinandersetzen, darf sich nicht haltlos von ihnen treiben lassen, sich nicht in solchem Fortuna-Fatalismus verlieren, sondern muß diesem Dasein eines unaufhaltsamen Werdens und Vergehens seinen eigentlichen Sinn, der raumzeitlichen Bewegung das eigentlich Beharrende verleihen. Aufgabe des Menschen innerhalb dieser an sich sinnlosen Fortuna-Abfolgen ist: Bewährung seines Menschseins oder, wie es oftmals im Drama des Gryphius ausgedrückt wird, Bewährung des „hohen Geistes," des großen Gemüts," des „beständigen Charakters." Es wird klar, daß mit dieser Aufgabe der barocke Mensch ins Riesenhafte wächst; denn er unternimmt es, einer Welt und ihrem Geschehen, das er für widerspruchsvoll hält, zu trotzen. Er fühlt sich in der Erfüllung dieser Aufgabe mit übernatürlichen Kräften begabt, die er aus dem Jenseits hernimmt, bei Gryphius aus dem Christentum.

Wir müssen uns dabei bewußt bleiben, daß der Begriff der Fortuna für das Verständnis des barocken Menschen eine Notwendigkeit ist; ohne diesen Begriff des Unbeständigen und Vergänglichen wäre der beständige Charakter (barock gesehen) eine Unmöglichkeit.

> Wer kennt den starcken geist? Wer unverletzte sitten,
> Wenn sie nicht grimme noth, nicht grauser feinde schwert,
> Nicht läster-zungen gifft, nicht gall und gluth bewährt?
> (Papinian IV, 240 f.)

Der Fortunabegriff ist die conditio sine qua non der sittlichen Haltung und überlegenen Kraft barocken Menschentums; denn je launischer die Wechselfälle des äußeren Geschehens aufeinander folgen, um so erhabener und überwältigender erscheint der hohe Geist des

barocken Helden, der letzten Endes im Metaphysischen wurzelt. Daraus erhellt, daß sich der barocke Mensch, ganz im Gegensatz zum Menschen des klassischen Dramas, nicht entwickeln darf; denn er wird begriffen als das Einmalige, das Bestehende, fest in seinen Erkenntnissen Beruhende. Er ist von vornherein auf ein ganz bestimmtes Ziel eingestellt und läßt sich von diesem auch durch allerfurchtbarste Gefahren und Leiden nicht abbringen.

Catharinas Haltung ist von Beginn an festgelegt: „die in den banden frey, nicht irdisch auf der erd". Gegenüber den mannigfachen Anfechtungen und den wechselnden Glücksfällen, die kontrastierend ständig einander ablösen — I, 4 keine Rettung möglich; I, 5 und 7 Rettung möglich und sogar wahrscheinlich; I, 8 Befreiung sehr unwahrscheinlich; II, 3 Freigabe beschlossen; II, 4 Auslieferung unwahrscheinlich; und dieser Wechsel zieht sich bis IV, 3 hin — bleibt Catharina unentwegt auf die Erhaltung ihrer christlichen Tugend gerichtet. Sie läßt sich nicht von ihnen mitreißen, aber sie wird von ihnen stark innerlich bewegt. Sie verleiht dem fortunabestimmten Zeitengang seinen weltanschaulichen Sinn, seine innere Wahrheit: Steigerung und Erhöhung des Menschseins. Was wäre die Welt, was wäre alle Menschheitsgeschichte (barock gesprochen) ohne diese Heroen, ohne eine ins Ewige und Unvergängliche weisende Tugend! Die „Catharina" will in ihrer Heldin keine individuelle Charakterentwicklung zur Darstellung bringen, sondern im Rahmen ihres beispielhaften historischen Geschehens (das barocke Drama des Gryphius kennt mit Ausnahme des Cardenio kein bürgerliches Milieu, sondern nur Weltgeschichte) das Verhalten einer hohen Seele repräsentieren.

Ihr, wo nach gleicher Ehr der hohe Sinn euch steht,
Verlacht mit ihr, was hier vergeht!
Laßt so wie sie das werthe blut zu pfand
Und lebt und sterbt getrost für gott und ehr
und land!
(Prolog)

Der „Papinian" hat eine ganz ähnliche Bedeutung; aber das Spiel der Fortuna ist hier weit imposanter und großartiger, aus einer ungemeinen Fülle des Lebens heraus gestaltet. Wie in der „Catharina", so setzt auch hier das Stück unmittelbar vor der Katastrophe ein. Zahlreich sind die Versuchungen, die an Papinian herantreten und ihn aus seiner Bahn reißen wollen: die eigene Familie, der Tod des eigenen und einzigen Sohnes, die Entziehung des höchsten Richteramtes durch den Kaiser, der Antrag

des Heeres und der Kaiserinwitwe Julia. Fortuna gefällt sich hier in den widersprechendsten Gesichten; grausam und verlockend, verwirrend ist ihr Spiel reiner Zufälligkeiten; aber je höher die Wogen erregter Leidenschaften um Papinian toben, um so unerschütterlicher beharrt er in seinem Rechtsbewußtsein, das sich weder durch Verlockungen noch durch wildeste Drohungen dazu bewegen läßt, die Mordtat des Kaisers Bassianus zu beschönigen und damit die Ordnung des Reiches wiederherzustellen. Er wird zum Streiter eines ewigen, unverbrüchlichen Rechts, das in den Sternen geschrieben steht, das keine Rücksicht auf vergängliche Menschensatzungen kennt, das sich nicht kümmert um politische oder staatliche Interessen, das Gott selbst dem Menschen ins Gewissen legte:

nicht irgend auf papier, auf stetes erz geschrieben,
nein, sondern das er (=Gott) hatt der seelen
eingeschrieben.

So hebt sich sein Charakter, herrlich und heroisch, ab von dem vergänglichen Spiel der Fortuna, so wird die Fortuna-Welt in ihrer unendlichen Vergänglichkeit aufgesprengt. In keinem anderen Stück als gerade im „Papinian" ist Gryphius die Gestaltung echter und hoher Menschenwürde so vortrefflich gelungen.

„Grossmüthiger Rechts-gelehrter" überschreibt er seine Tragödie. Worin zeigt sich dieser Großmut? In einer hohen und edlen Gesinnung, in einem unbeirrbaren Blick für wahres und echtes Menschentum:

Mein hof ist dennoch frey, ich halte stets gericht,
Geb offentlich verhör, auch wenn der lichte morgen
Den himmel noch nicht sieht und sich der tag
verborgen.
Ich fahre keine witt'b mit rauhen worten an;
Ich helffe, wo ich mag; den ich nicht retten kann,
Laß ich doch sonder trost nicht von dem angesichte
Und klage, wenn ich nicht, was iemand wünscht,
verrichte.

In diesen Worten tut sich eine überraschende Übereinstimmung auf mit dem Charakterbild eines Fürsten, wie es Guevara in dem Schlußkapitel seines Werkes „Lustgarten und Weckuhr der Fürsten und Herren" als Muster entwirft:

„Niemaln hab ich erhört einen Tyrannen, noch verhafft einen frommen Armen.

Niemaln hab ich Justici verweigert einem Armen von wegen seines Reichtums.

Niemaln hab ich das Böse ungestraft, noch das Gute unerkennt gelassen.

Niemand hab ich beleidigt aus Bosheit, noch keine Ungebühr begangen aus Geiz" usw.

Im „Carolus Stuardus" erhebt sich die Heldengröße zu der eines Heiligen. Karl hat alle Bindungen an die äußere Welt gelöst: „die erden stinckt uns an!" Nicht allein, daß er selbst völlig passiv bleibt, alles Geschehen vollzieht sich außerhalb seiner Sphäre. Die einzelnen Versuche, die zu seiner Rettung unternommen werden (endlose Diskussionen mit den Gesandten aus Schottland, Holland und der Pfalz), erreichen ihn nicht, und der Befreiungsversuch der Gattin des Generals Fairfax kommt über ein lahmes Komplott zweier Oberster nicht hinaus. Karl meidet alles, was ihn irgendwie in seiner seelischen Festigkeit und seiner Todesbereitschaft wanken machen könnte; sogar der Brief seines ältesten Sohnes (IV, 2) wird von ihm zurückgewiesen. Karl hat keine Gemeinschaft mehr mit der Welt, wir nehmen kaum noch sein körperliches Dasein wahr; er ist über alles Irdisch-Menschliche hinausgewachsen, wir vernehmen das hohe Pathos seiner Stimme nur noch wie aus einer weiten Ferne. Majestät umgibt ihn und hebt ihn über die Schicht des „gemeinen Pöfels". Mehr noch als die königliche Würde umstrahlt ihn die Gloriole des christlichen Dulders und Märtyrers, wenn immer wieder seine wirkliche Unschuld hervorgehoben wird, wenn er in seinem großen Abschied für seine Feinde bittet und mit unerschrockenem Herzen das Schafott besteigt:

Sagt,
Wie völlig ich vergab dem, welcher mich verletzt,
Dem, der mich unterdrückt, dem, der das
richtbeil wetzt,
Dem, der nach meinem tod sich tag und nacht
bemühet.
Ich will den frevel büßen,
Ich will das mord-beil küssen.
Erlöser, blick uns an! Erlöser! Ach verzeih!

Dem Charakter des weltabgeschiedenen, nur auf die Aufgaben des Christentums eingestellten Menschen stellt Gryphius den diesseits gerichteten Typus entgegen, der in Schah Abas, Bassianus, vor allem in Cardenio seine Verkörperung gefunden hat. Das sind Menschen, die von ihren Begierden und Trieben, diesen fortunabestimmten Mächten, aus einer Verwirrung in die andere getrieben

werden, denen es unmöglich ist, ihrem Leben eine klare Richtung zu geben.

Cardenio, einst ein hoch angesehener junger Mann, berühmt in allen Wissenschaften und Künsten, verehrt von der gesamten Stadt, wird durch falsche Liebe in unangenehme Händel verstrickt und verfällt allgemeiner Verachtung. Liebe, Haß, Eifersucht, Neid, verletzte Eitelkeit rasen in seiner Seele. Seine wilde Liebesleidenschaft läßt ihn Olympia, seine Geliebte, verlieren, wirft ihn in die Arme der Kokotte Celinde und bringt ihn zu dem irrsinnigen Entschluß, seinen Gegner zu töten — bis ihn eine Vision (!) vor seiner eigenen Seele erschaudern läßt und zur Umkehr bringt. Wir erkennen: Cardenio ist nicht fähig, durch eine kühle Überlegung zur wirklichen Selbsterkenntnis zu kommen, auch die überzeugende Kraft anderer Menschen oder realer Verhältnisse vermag das nicht zu erreichen, nur ein übernatürliches Phänomen. Das Wesen dieses barocken Charakters liegt nicht im Verstandesmäßigen, sondern im Emotionalen; daher erscheint er auch ungemein exzentrisch. Die ruhige, klärende und regelnde Betrachtungsweise des Verstandes fehlt ihm ganz. Typisch für diese Art von Menschen ist jenes immer wiederkehrende Bild vom Schiffer, der Wind und Wellen preisgegeben seinen Kurs dauernd ändert, um den schützenden Hafen zu erreichen:

Wenn Aeolus zu sehr
Sich gegen segel setzt und die getrotzte wellen
Mit schlägen, schaum und sand das müde schiff
zuschällen,
Gibt man den winden nach und rudert, wie man kan,
Nimt keine strich' in acht, führt rück- auch
seitwärts an,
Bis sich der sturm geschwächt; dann eilt man
einzubringen,
Was vor aus noth versäumt.
(Papinian V, 90)

Aus der stark gefühlsmäßigen Veranlagung dieser Menschen erklärt sich ihre Unsicherheit den Tatsachen des Lebens gegenüber. Trotz aller Anstrengung, Klarheit über sich selbst und ihre Situation zu gewinnen, trotz aller monologischen Selbstbespiegelung, zu der sie in ganz ungewöhnlichem Maße neigen, besitzen sie doch nicht die Kraft der freien Selbstbestimmung. Jeder Entschluß bedeutet für sie eine Qual, nicht eine innere Befreiung. Darum stehen sie nicht zu der einmal getroffenen Entscheidung, sondern können sie im nächsten Augenblick wieder aufheben. Beispiel dafür ist nicht allein Cardenio, auch

bei Bassianus und Armenius treten diese Züge hervor, besonders bei Schah Abas. Der Schluß seines langen, selbstquälerischen Monologes (III, 393—448) ist ein treffendes Zeugnis für diese im Triebhaften verankerten Menschen:

(Imankuli hat die gefangene Königin vor die Entscheidung zu stellen: Thron Persiens oder Tod)

Stracks geh und erkläre
Verzeuch! geh hin! ach nein!
Halt inn! komm her! da geh! es muß doch
endlich sein.

Gryphius beschränkt sich in seinem Drama zumeist auf die Darstellung des Helden und seines Gegenspielers. Nebenpersonen mit eigenen Zügen treten selten auf, und wenn sie dennoch erscheinen, so dienen sie entweder zur Zeichnung des Helden oder gehören zum notwendigen barocken Prunk. Nur der „Papinian", des Dichters reifstes Werk, macht hier eine Ausnahme und gestaltet in Laetus, Julia und auch in Plautia einigermaßen selbständige Charaktere. Im allgemeinen jedoch kennt Gryphius im Gegensatz zum neueren Drama nur zwei Menschentypen: den einen, der von seinen Affekten und Leidenschaften völlig frei ist und seinen Blick nur auf das Jenseits gerichtet hält, und den anderen, der leidenschafts- und triebgebunden ein Spielball der launischen Fortuna ist, die ihn hinaufführt zu den Höhen menschlichen Lebensgenusses, um ihn im nächsten Augenblick in die tiefsten Abgründe menschlichen Leides zu werfen. Zwischenstufen fehlen, und jene reiche Differenziertheit der Charaktergestalten, der wir im Drama des 18.—20. Jhrh. begegnen, und in der sich die künstlerische Fähigkeit des modernen Dramatikers zeigt, ist dem barocken Tragiker Gryphius fremd. Ein harter Dualismus herrscht bei ihm: schwarz oder weiß, gut oder böse, richtig oder falsch; allein diese Gegensätzlichkeit ist sein Gestaltungsprinzip.

5. Vers und Sprache.

Das Versmaß der Gryph'schen Tragödie ist der Alexandriner, schon vor Gryphius lange praktisch geübt und von Opitz in seiner Poeterey als heroisches Versmaß empfohlen. Gryphius handhabt ihn mit großer Meisterschaft; die Fälle sind selten, wo er Flickworte gebraucht, um den Vers zu füllen. „Klapprig", dies vielberühmte Attribut des deutschen Alexandriners, wirken seine Verse nicht. In flüssigem Enjambement dringt der Satz in der

Regel über Reim- und Versende hinaus bis zur Zäsur des folgenden Verses vor. Attribute, anaphorische Glieder verleihen ihm Schwung und Schmuck. Die antithetische Gliederung, besonders in den Stichomythien, ist scharf und klar, die dialektische Spannung der Monologe straff. In großen pathetischen Situationen durchbricht der Affekt oftmals „das enge Gehäuse des Verses und schafft sich in vierzehn- und fünfzehnsilbigen Versen ein breiteres Bett" (Alewyn). Der Prolog zur „Catharina" bewegt sich — vom Reim abgesehen — in völlig freien Rhythmen. Diese glänzende Beherrschung des Alexandriners ermöglicht es Gryphius, den allerverschiedensten Stimmungen Ausdruck zu geben.

Angst

O Kind! O fürst! halt inn! O jungfern! diener! reißt!
O reißt den fürsten hin, eh', eh' des brudern geist
Durch so viel stich erschöpfft! O himmel! Ich
verschwinde.
(Papinian II, 265)

Morgenstimmung

Die braune nacht vergeht, Diane will erbleichen,
Der wagen kehrt sich um, der sternen heer'
entweichen,
Der himmel steht gefärbt, die morgenröthe lacht,
Das große licht der welt, die edle sonn erwacht.
Die angenehme lufft spielt durch die grünen Wälder,
Der perlne thau erquickt die ausgedörrten felder,
Die welt steht als erneut; . . .
(Catharina I, 169).

In scharfem Gegensatz zu diesen reichen, fließenden Rhythmen erscheint der völlig zerrissene oder besser zerhackte Alexandriner, der zumeist dort angewandt wird, wo starke Überraschungen ausgedrückt werden sollen.

Catharina erfährt von Salome, daß ihr Sohn Tamaras Georgien zurückerobert habe.

Salome
Fürst Tamaras
Catharina
Was ists?
Salome
Hat
Catharina
Was?
Salome sein Reich
Catharina sag an

Salome
Erobert,
Catharina
Tamaras
Salome
und sucht, soviel er kan.

Aber Gryphius hält sich nicht an den Alexandriner gebunden, wo er ihm nicht genügt, sondern wählt das der Stimmung entsprechende Versmaß. Mitten im Dialog, inmitten der Rede ein und derselben Person ändert er das Versmaß, auffällig besonders in der Jamblichius-Szene des „Armenius" (IV, 2):

bis Vers 60 Alexandriner
— 64 Daktylen
— 66 Alexandriner
— 70 Daktylen
— 72 Alexandriner
ab 73 einfache Vierheber u. s. f.

Das Kolorit der Beschwörungsszene, die innere gekünstelte Erregtheit des Zauberers wird damit vortrefflich wiedergegeben.

So weiß Gryphius den Vers als Mittel dramatischer Wirkung sehr kunstvoll anzuwenden. Das zeigen ganz offensichtlich auch seine Reyen, in denen eine volle formale Freiheit herrscht. Lied, dreiteilige Ode und Zwischenspiel (auf dessen besondere Bedeutung ich schon oben hingewiesen habe) wechseln miteinander ab. Der Vers ist in hohem Grade mannigfaltig: Jamben, Trochäen, Daktylen, Alexandriner, Vierheber begegnen. Gryphius findet immer, je nach Stimmung und Gehalt, die passend metrische Form, und es ist keine Seltenheit, daß Vers, Sprache und szenischer Vorgang sich im Reyen zu stärkster dramatischer Wirkung vereinigen. Ich wähle als Beispiel „Papinian", Reyen 4.

„Kayser Bassinanus erscheinet auff einem stul schlaffend; von etlichen geflügelten geistern wird ein ambos mit hämmern auff den schauplatz bracht, auf welchem die rasereyen einen dolch schmieden." Der Vers des Reyens wechselt nun zwischen Alexandriner, Daktylus und Vierheber und bringt mit seiner refrainartigen Wiederholung:

So wie die schläg auff diss eisen abgehen,
Müsse, wer schuldig, die hämmer ausstehen!
So wie die funcken umfliegen und springen,
Müsse der blitzen sein hertze durchdringen!

das wuchtige Einhämmern des Frevelhaften der Tat. —

Richard Alewyn (a. a. O.) findet, daß Opitz in seiner Übersetzung der Antigone die Temperatur der Sprache vereinheitliche, den Ausdruck schwäche, das Unklare erkläre. Wir brauchen diese Merkmale nur in ihr Gegenteil zu setzen, um Stil und Sprache von Gryphius zu charakterisieren. Er liebt anaphorische Reihen, deren Wirkung nicht auf dem „logischen Gewicht der Einzelglieder, sondern auf der dynamischen Wucht der Masse beruht" (Alewyn). Auch in seinem reifsten Werk zeigt sich seine Sprache leidenschaftlich bewegt und aufgewühlt. Wir fühlen wohl, daß er sich zu seinem hohen Pathos oftmals künstlich hinaufsteigert, müssen aber einräumen, daß uns das rechte Empfinden und das rechte Verständnis für eine solche Sprache mangelt und unsere Beurteilung der Zeiten dieser und ähnlicher Sprachgestaltung daher unsicher und befangen bleibt. Dennoch werden wir ohne Rückhalt eines sagen können: in kaum einer anderen literargeschichtlichen Zeit wie der barocken, bei kaum einem anderen Tragiker wie Gryphius werden wir in der Ausdrucksgestaltung menschlichen Schmerzes, menschlicher Klage eine solch künstlerische Vollendung finden. Wir besitzen in der Sprache des Gryphius die allerfeinsten und zugleich grellsten Abstufungen in der Darstellung des Schmerzes, vom wildesten und ungehemmten Ausbruch bis zum völligen Erstarren.

Verzweiflung:

Reisst erden! himmel kracht! rast zwirbel-wind
und sauset!
Ihr steile klippen springt! Getrotzte wellen brauset!
(Papinian V, 399).

Wahnsinn:

Ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! sohn! ach! sohn!
ach sonne!
Verdunckelt durch den tod im mittag deiner wonne!
(Papinian V, 427)

Raserei:

Wer wil mich gegen mir in solcher angst vertreten?
Halt auf! halt! halt, ein heer! Daß man die
drommel rühr!

Lautlose Klage: nur Plautien gebricht

Das weinen mit der red. Itzt schlägt sie das gesicht
Auf ihres liebsten leich und starrt ob seinen wangen
Und küßt sein blutig haupt. Itzt eilt sie zu umbfangen
Des sohns enthalsten leib. (Papinian V, 453)

Mit humanistischer Sprachauffassung und -form hat diese Dichtung wenig gemein. Gryphius gebraucht das

Wort nur selten in seinem sachlich umgrenzten Inhalt und seiner logischen Schärfe. Sprechen ist ihm nicht immer Mitteilung, sondern Ringen um die Klarheit seiner Seele und Ausdruck eines friedlosen Dranges nach dem ewigen Sein. So wenig wie er die große Welt mit seinem menschlichen Verstande zu erfassen vermag, so wenig scheint es ihm möglich, ihr im Worte gestaltend Ausdruck zu verleihen.

III. Ergebnisse.

Als Ergebnisse der Untersuchung über Gryphius können wir diese herausstellen:

1. Es muß als abwegig bezeichnet werden, wenn man die Tragödie des Gryphius lediglich als Seelen- oder Charakterdrama zu begreifen sucht (vgl. Jockisch). Gryphius kennt im Grunde nur eine Idee: die Vergänglichkeit alles irdischen Lebens, und nur einen Charakter: den beständigen. Seine Tragödie will nichts anderes als uns an großen Exempeln der Geschichte (zumeist der auswärtigen) den ewigen Wandel alles Geschehens erkennen lassen und die großen Menschen vorstellen, die zu ihrer Zeit und an ihrer besonderen Stelle das wechselvolle Spiel der Fortuna überwanden. Es kommt dabei nicht darauf an, diese Menschen in ihrem Charakter uns nahe zu bringen, sondern zu zeigen, ob und wie diese Menschen ihre Aufgabe, die Fortunaprobe, bestehen. Immer handelt es sich dabei um die Darstellung letzter Seinsgesetze, von denen die Menschen ihre eigentliche Wertbestimmung empfangen, niemals um die Darstellung des Ewig-Menschlichen, das symbolhafte Gestalt in einer Person gewinnt.

2. Aus dieser Menschenengestaltung muß sich notwendigerweise eine Handlung ergeben, die mit unserem psychologisch-feinen Triebwerk ursächlichen Geschehens nicht die mindeste Berührung hat. Das Geschehen wird geschickt — überraschend, unabwendbar; es ist alogisch und liebt schärfste Kontraste. Dementsprechend müssen Akte und Szenen gebaut sein als eine Abfolge einander widersprechender Ereignisse. Und wenn, dann kann nur an dieser Stelle Kritik an Gryphius geübt und gesagt werden, daß es ihm im Vergleich zu seinem Nachfolger Lohenstein, der ein ungleich stärkeres dramatisches Talent war, nicht gelungen ist, das Fortunageschehen in seiner Tragödie überzeugend und wirkungsvoll darzutun.

3. Mit dem Fortunageschehen ganz natürlich verbunden sind die Gespenstererscheinungen, die Visionen und Träume, die die Aufgabe haben, das Einströmen der jen-

seitigen Mächte zu veranschaulichen. Zugleich mit den allegorischen Zwischenspielen heben sie die Betrachtungsweise des Zuschauers auf eine höhere Stufe und durchleuchten das Geschehen. Daß sie andererseits von einer ungemeinen Bühnenwirkung sind und in ihren Auswüchsen (ich denke dabei besonders an „Carolus") billige theatralische Effekte darstellen, muß zugegeben werden. Sie kommen der Schaulust des barocken Zuschauers in weitestem Maße entgegen und stellen sich neben die großartigen Staats- und Prunkszenen, die Greuel- und Marterszenen. Ihre Herkunft von der Komödiantenbühne ist unzweifelhaft, letztlich jedoch haben sie ihren Ursprung in den mystischen und spiritualistischen Strömungen der Zeit.

4. Ihre dichterische Komposition empfangen die Tragödien nicht von der Handlung her, sondern vom Eingang, den Reyen und dem Schluß. Das Thema wird mit einer großartig angelegten Szene (Prolog oder Monolog) eingeführt, in den Reyen lyrisch-rhythmisch abgewandelt und im 5. Akt zusammen mit der Handlung in einem Schlußeffekt gewaltig gesteigert.

5. Die künstlerische Absicht seiner Tragödie verrät uns Gryphius selbst:

„Indem unser gantzes vaterland sich nunmehr in seine eigene aschen verscharret und in einen schauplatz der eitelkeit verwandelt, bin ich geflissen, dir die vergänglichkeit menschlicher sachen in gegenwertigem und etlich folgenden trauerspielen vorzustellen." An einer anderen Stelle sagt er von seinem „Papinian": „Der Papinian möchte dein betrübtes Herz durch seine Qual erquicken." Zum Unterschied von anderen Zeiten wendet sich die Tragödie des Gryphius vornehmlich an die äußeren Sinne. Alles, selbst abstrakte Begriffe, wird in Anschauung umgesetzt, innere Willensvorgänge, reine Affekthandlungen in breiter Ausmalung nach außen verlegt; das Grausige wird nicht verschleiert, abgetönt, sondern gesteigert. Ganz offenbar bezweckte der Dichter damit, den Zuschauer zu überwältigen und zu überrennen. „Ein großes Betrübnis läßt sich nicht von sanften Worten abweisen, es will mit Kräften überwunden sein und ist wie eine Nessel, welche, wenn man sie stark angreift, nachgibt; hergegen man gelinde mit ihr umbgeht zu brennen pflegt" (Opitz). Durch die Anschauung des großen Weltwehes soll die Trübe des einzelnen fortgeschwemmt werden. Er soll erschrecken vor dem furchtbaren, sich jeder menschlichen Einsicht entziehenden Geschehen der Fortuna und in der Bewunderung der Helden, die alle Schrecknisse ertragen, hingelenkt werden auf das eine, was not tut.

IV. Das Drama Lohensteins.

1. Analyse der einzelnen Dramen.

Zum Ausgangspunkt dieses Teiles meiner Arbeit wähle ich das Drama, das uns den stärksten Eindruck von der Eigenart Lohensteins zu vermitteln vermag: die „Sophonisbe".

I, 1 Masinissa, König von Phönizien und Vasall Roms, hat seinen Gegner Syphax, König von Numidien und Verbündeten Carthagos, in entscheidender Schlacht geschlagen. Er fordert die gefangenen Feldherren Hiempsal, Himilco und Micipsa auf, das Land zur Aufgabe des Widerstandes zu veranlassen. Sie trotzen und vertrauen dem Talent ihres Königs Syphax, sind aber wie vom Donner gerührt, als auch dieser gefangen vorgeführt wird. Masinissa schickt zwei der gefangenen Feldherren mit einem Ultimatum an Sophonisbe, die Gemahlin des Syphax: die Stadt soll — beim Haupte des gefangenen Königs — innerhalb von drei Stunden übergeben werden.

2 Masinissa weiß Hiempsal, den zurückbehaltenen karthagischen Feldherren, zum Verrat zu bewegen.

3 Sophonisbe erfährt von ihrem Sohn Vermina den unglücklichen Ausgang der Schlacht. Das Schicksal des Königs ist ungewiß; erst

4 Himilco und Micipsa bringen sichere Nachricht. Sophonisbe rast: sie will ihrem Leben ein Ende bereiten, dann aber — daran gehindert — die Stadt bedingungslos übergeben, um Syphax zu retten. Schließlich, zur ruhigen Überlegung gebracht, gebietet sie die Verteidigung der Stadt und übernimmt selbst in voller Rüstung den Oberbefehl.

5 Sophonisbe will ihre beiden Söhne den Göttern opfern, um diese für die Sache Carthagos günstig zu stimmen. Die beiden Knaben wetteifern um den Opfertod — das Los fällt auf Hierba. Er wird für das Opfer geschmückt. In diesem Augenblick tritt plötzlich und überraschend Syphax auf, der sich aus der Gefangenschaft befreit hat und jetzt zwei römische Gefangene zu opfern befiehlt. Die Söhne müssen Rom ewigen Haß schwören.

Reyen. Im Wettstreit der Leidenschaften (Neid, Rache, Haß, Liebe) entscheidet sich die Seele der Sophonisbe für die Rache.

II, 1 Die Stadt ist durch Verräterei gefallen. Syphax hat sich mit seinen Getreuen auf die königliche Burg gerettet, die soeben von Masinissa gestürmt wird.

2 Syphax wird in Ketten gelegt. Sophonisbe bittet fußfällig um Gnade und die besondere Gunst, nicht in die Hände der Römer ausgeliefert zu werden. Masinissa spricht ihr das zu.

3 Monolog des Masinissa. Er wägt das Für und Wider seiner Liebe zu Sophonisbe ab und unterliegt seiner Leidenschaft, obgleich er genau weiß, daß er sich mit diesem Entschluß den Haß der Römer zuzieht.

4 Sophonisbe, in der Kleidung eines römischen Soldaten, befreit Syphax aus den Ketten und legt sie sich selbst an, um Masinissa durch ihre Liebe zu verwirren.

5 Masinissa will seinen Vorsatz ausführen und Syphax töten. Er erkennt Sophonisbe. Sie gestehen einander ihre Liebe.

Reyen. Die Götter des Himmels und der Erde beugen sich vor der Gewalt der Liebe, die in der gegenwärtigen Zeit die große Verbindung Leopolds von Österreich mit Margarite von Spanien wirkt und schafft. Deren Namen werden aus den einzelnen Buchstaben der Götternamen zusammengesetzt und erleuchtet.

III, 1 In heftigem Wortwechsel mit den römischen Feldherren, die seine Entscheidung kritisieren, muß Masinissa Sophonisbe verteidigen.

2 Die Trauung mit anschließendem Opfer wird in breiter Darstellung vollzogen. Die Lage der Eingeweide in der einen Taube deutet auf ein nahes Unglück.

3 Scharfer Dialog mit dem römischen Flottenchef Laelius, der die Trauung nicht anerkennen will. Er fordert die gefangenen römischen Soldaten zurück und erfährt zu seinem Entsetzen, daß sie geopfert wurden.

III, 4 Laelius übt Vergeltung: drei gefangene Mohren sollen geopfert werden. Doch keiner der Einheimischen erklärt sich zu dieser Handlung bereit. Sophonisbe entschließt sich, die Opferung vorzunehmen, um die Gunst der Römer zu gewinnen, schreckt aber jählings zurück, als sie im ersten Gefangenen ihren Gemahl Syphax erkennt.

Reyen. Neid, Eifersucht, Vernunft, Narrheit, Verzweiflung kämpfen miteinander. Die Vernunft vermag den Wahnwitz der Eifersucht nicht zu zerstreuen.

IV, 1 Scipio ist eingetroffen; Laelius erstattet ihm Bericht.

2 Masinissa begrüßt Scipio und legt ihm die eroberten Trophäen zu Füßen.

3 In dialektisch scharfer Rede und Gegenrede wird zwischen Scipio und Masinissa der Kampf um Sophonisbe geführt. Masinissa wird vor die Wahl gestellt: Rom oder Sophonisbe.

4 Monolog des Masinissa. Nur schwer ringt er sich zu dem Entschlusse durch, Sophonisbe aufzugeben.

5 Masinissa schickt Sophonisbe Gift.

Reyen. Herkules am Scheidewege. Die Wollust wird entlarvt. Herkules beugt sich vor dem Glanze und der Hoheit Leopolds.

V, 1 Sophonisbe im Tempel der Sonne und des Mondes wünscht, ihr künftiges Geschick zu erfahren. Didos Geist erscheint, kündet den Untergang Carthagos an und entwirft in gewaltiger Rede ein Bild vom Werden und Vergehen der Völker bis zum Aufgange Österreichs.

2 Sophonisbe will mit ihren Kindern in den Flammen des Tempels sterben.

3 Da erreicht sie der Giftbecher Masinissas.

4 Sophonisbe nimmt Abschied von ihren Vertrauten und trinkt mit ihren Söhnen den Giftbecher. Micipsa und Himilco stürzen sich ins Schwert, eine Dienerin erdolcht sich.

5 Masinissa ist völlig zerrüttet über dem Anblick der Toten.

6 Scipio hält ihn vom Selbstmord ab, befreit ihn von seinen Selbstvorwürfen und überhäuft ihn mit Auszeichnungen.

Reyen Assyrien, Persien, Griechenland und Rom ringen um den Siegeskranz der Völker, den Rom zunächst gewinnt, später aber an Österreich abtreten muß.

Das Kernstück des Dramas, das erkennen wir allein aus dem angegebenen Aufriß, bildet eine außerordentlich bewegte Handlung. Nach einer kurzen Exposition, die mit den drei ersten (!) Szenen als abgeschlossen gelten kann, setzt in I, 4 das Spiel der Heldin ein und hält uns bis ans Ende in seinem Bann. In rasch aufsteigender

Handlung mit starken Wechseln und Kontrasten meistert die Heldin das Geschehen. Der vierte Akt schließt sie vollständig aus, eine Eigenart des Lohensteinschen Dramas, wenngleich der Kampf um ihre Person heiß und verbissen weitergeführt wird. Das Gegenspiel setzt zwar in III, 1 mit dem Einspruch der römischen Feldherren ein, kann sich aber gegenüber dem Spiel der Sophonisbe (mit Masinissa) nicht durchsetzen; erst in IV erhält es sein ganzes Übergewicht. Der Höhepunkt liegt ohne Frage in der Begegnung Scipios mit Masinissa (IV, 3), durch die das Spiel der Sophonisbe endgültig zerschlagen wird. Bis zu dieser Szene wächst die Handlung in steter, aber unregelmäßiger Steigerung an; der Zuschauer wird durch eine Fülle überraschend eintretender Ereignisse (Rückkehr des gefangenen Königs Syphax in I, Treuebruch der Sophonisbe in II, Wiederauftreten des geflüchteten Königs Syphax in III u. a.) in Atem gehalten. Vom Höhepunkt an fällt die Handlung in zwei (!) Szenen steil ab und geht mit V in eine breite Zustandsschilderung über.

Die beiden Monologe des Masinissa in II, 3 und IV, 4 stehen an hervorragender Stelle, heben jenen Teil der Handlung, in dem die Person der Heldin durch Masinissa etwas zurückgedrängt wird, als Ganzes heraus und schließen ihn wirkungsvoll ab. Dieser Teil zeichnet sich durch dramatische Wirkungen und spannungsreiche Momente aus. Mit II, 3 empfängt die Handlung ihren stärksten Auftrieb; die Frage — Rom oder Sophonisbe — steht zur Lösung:

> Ich brenn! Ach! aber ach! mein Herze wird mir kalt,
> Wenn es an Rom gedenkt, an Scipions kalt Gesichte.
> Wie wird es, Masiniss', um Reich und Szepter stehn?
> . . .
> Rom mag erbittert seyn, mein Szepter Anstoß kriegen,
> Die Gunst in Haß sich kehrn; mein Szepter Glück und Land,
> Mein Lebens-Faden hängt in Sophonisbens Hand.
> (II, 202)

Das Geschehen treibt auf das große Treffen zwischen den beiden so ganz verschiedenen Heerführern zu; die Spannung wächst von Szene zu Szene. Trotz des Widerspruchs der römischen Feldherren (III, 1) vollzieht Masinissa die Trauung (II, 2), muß jedoch gleich darauf seine Wahl gegenüber dem römischen Flottenchef Laelius verteidigen (III, 3), während Sophonisbe vergeblich die Gunst der Römer zu gewinnen sucht (III, 4). Die Spannung wird

fast unerträglich mit dem Eintreffen Scipios, der zuerst Laelius und Syphax und dann Masinissa hört. Und wir sind nicht enttäuscht von dem überragend geformten Dialog dieser beiden Männer und ihrem Kampf um Sophonisbe. Der schwere Verzicht Masinissas steht zu jener kühnen Herausforderung in II, 3 in scharfem Kontrast:

Fort! Sophonisbe, fort! Dein Sarg ist abgemessen,
Dein Untergang bestimmt. Ach! aber ach! wie schwer
Kommt uns dies Urteil an! Mein Herze
schwimmt im Meer!
Ich wat' in Sand und Angst! (IV, 442)

Und wieder wenige Stunden später steht er, innerlich zerrüttet, an der Leiche der Geliebten.

Der fünfte Akt hebt sich als ein gesondertes Schauspiel heraus; er ist fast ausschließlich dem Sterben der Sophonisbe gewidmet und bringt in seiner eigentlichen Handlung kaum einen Fortschritt. Der Zuschauer ist mit IV, 5 über den Ausgang vollkommen unterrichtet, und der moderne Dramatiker würde hier schließen. Nicht so Lohenstein, bei dem die Darstellung des Todes einen wesentlichen Teil der Tragödie ausmacht. —

Das Stück enthält eine Reihe von Schauszenen, die in ihrer Darstellung einzigartig sind:

II, 5 die Opferung der römischen Gefangenen,
III, 2 die Trauung mit anschließendem Opfer.

Die Reyen stehen untereinander in keinem Zusammenhang; sie behandeln nicht wie bei Gryphius eine einzige Idee, sondern allegorisieren stets das Geschehen des voraufgegangenen Aktes, um den Zuschauer über den Sinn der Handlung aufzuklären, und zwar versinnbildlicht.

Reyen I den Kampf im Herzen der Sophonisbe, in dem die Leidenschaften miteinander streiten und die Rache die Oberhand gewinnt;
Reyen II das verwerfliche Liebesspiel zwischen Sophonisbe und Masinissa durch das reine Liebesspiel im österreichischen Hause;
Reyen III die Qualen des Königs Syphax;
Reyen IV die schwere Entscheidung des Masinissa durch das Motiv: Herkules am Scheidewege.

Der Schlußreyen — die Verherrlichung des Hauses Österreich — stellt kompositionsmäßig etwas völlig Neues dar. Er löst die Handlung aus ihren engen menschlichen Beziehungen und stellt sie hinein in den weiten Raum der Weltgeschichte.

„Cleopatra" (Fassung 1661).

Der erste Akt dient zur Vorbereitung und Klärung der Verhältnisse: die verzweifelte Lage des Anton wird dargelegt, böse Vorzeichen künden sich an. Erst mit dem zweiten Akt setzt das Spiel der Cleopatra ein; sie entrüstet sich über ihre Kaltstellung im Rat und plant, Anton fallen zu lassen (II, 1). Es gelingt ihr, mit Hilfe ihrer Kinder Anton völlig für sich zu gewinnen und ihn dahin zu beeinflussen, seine letzten Brücken zu August abzubrechen. Damit ist ihr Weg frei; es handelt sich nur darum, Anton aus dem Wege zu räumen, ohne sich dabei selbst zu belasten. — Die Erscheinung der Geister (III) bringt Anton, den die jüngsten Ereignisse bereits in einen Zustand nervöser Erregung versetzt haben, zur Verzweiflung, so daß es nur eines geringen Anstoßes bedarf, um ihn zu vernichten. Das bewirkt denn auch die Nachricht vom angeblichen Tode der Cleopatra. — Der vierte Akt ist fast ganz dem Gegenspiel gewidmet: im Lager des August bereitet man die letzten Pläne vor, um den Sieg endgültig zu machen, d. h. um Cleopatra nach Rom zu bringen. IV, 4, die Begegnung des August mit Cleopatra, stellt den Höhepunkt dar; es ist hoch interessant zu verfolgen, mit welcher Vorsicht auf beiden Seiten gekämpft wird. Akt V bringt die Katastrophe, den Gifttod der Cleopatra.

Aus dem Handlungsverlauf heben sich die Akte III und V heraus, jener durch die Geisterszene und den Tod Antons, dieser durch das in all seinen Einzelheiten beschriebene Begräbnis des Anton und den Gifttod der Cleopatra.

Die Reyen allegorisieren wiederum das Geschehen der jeweils vorausgehenden Akte, nur Reyen I hat keine direkte Verbindung mit der Handlung. Der Schlußreyen kontrastiert in gewaltiger Steigerung der Sprache und in großer Schau das absinkende Römische Reich und das aufkommende Deutsche Reich unter Leopold.

Fassung 1680.

1. Wenn wir uns die Veränderungen näher ansehen, die Lohenstein im Jahre 1680 mit seiner „Cleopatra" vorgenommen hat, dann fällt sofort auf, daß der fünfte Akt davon am stärksten betroffen wird. Schon allein in seinem äußeren Umfang ist er um fast das Doppelte angewachsen, von 412 auf 760 Verse. Rein handlungsmäßig bringt er in dieser späteren Form kaum etwas Neues; denn das eigentliche Spiel ist mit dem vierten Akt beendet, die Spannung gelöst. Dagegen hat die Szenerie eine starke Umgestal-

tung erfahren; es sind Bühnenbilder entstanden, die sich nach Farbe und Stimmung durch eine seltene Eindrucksfähigkeit auszeichnen und den Zuschauer in seinem Innersten erschüttern. Es bieten:

Szene 1 das Begräbnis des Anton;
Szene 2 die Verfluchung der Cleopatra durch ihren Sohn Antyllus;
Szene 3 den Tod der Cleopatra mit ihren Getreuen;
Szene 4 die Ermordung des Antyllus;
Szene 5 das großangelegte Finale mit
der Verurteilung des Theodorus, des Mörders von Antyllus,
der Ächtung des flüchtigen Caesarion,
der Begnadigung der Kinder Antons und Cleopatras,
der Übergabe des Schlüssels zum Schatze der Ptolemäer und
der Ehrung Alexanders des Großen.

Auch der unvoreingenommene Beurteiler wird zugeben müssen: wenn irgendwo, dann läßt sich gerade in der Vergleichung der beiden Cleopatra-Fassungen nachweisen, daß Lohenstein und mit ihm der barocke Tragiker überhaupt den fünften Akt zu einem Schauspiel in sich erhebt und erweitert.

Lohenstein hat deutlich erkannt, daß der fünfte Akt der „Cleopatra" von 1661 stärkste Mängel zeigte und für das barocke Stilbewußtsein der Zeit unzureichend war. Er schwellt ihn an und macht das ganze Geschehen sowohl durch Vermehrung einzelner Episoden (Antyllus) wie durch Vermehrung von Personen imposanter.

2. Die Sertorius-Episode (I, 3 und II, 6) gestaltet das Spiel der Fortuna um vieles überzeugender, hat aber noch eine andere Bedeutung, die mit der Zeichnung des Charakters des Antonius zusammenhängt. — Der Selbstmord des Antonius nach der Ausgabe 1661 ist unwahrscheinlich. Sowohl in Akt I wie auch in Akt II erscheint er als der ungebrochene Mann; dort ist er derjenige, der den anderen Mut zuspricht und den Kampf will, hier ermahnt er Cleopatra zur inneren Festigkeit. Gewiß, die Geistererscheinungen und sein Traum (III) begründen seine Tat bis zu einem gewissen Grade, aber auch nicht mehr. Jedenfalls läßt sich ein Mann vom Ausmaß und Charakter des Antonius, wie er uns in I und II erscheint, durch einen bloßen Traum nicht derart kopflos machen, daß er bei der Nachricht vom Gifttode seiner Frau allen Lebensmut verliert.

Um diese Tat nicht nur wahrscheinlich, sondern zwingend zu machen, nimmt Lohenstein folgende Veränderungen vor:

In I, 1: Wir erleben einen Kriegsrat unmittelbar nach einer verlorenen Schlacht; alle sind in großer Erregung, Antonius ist aufgebracht über den schändlichen Verrat seiner Reiterei und will sich in einem Anfall von Verzweiflung das Leben nehmen (I, V 37).

In II, 6: Die so hoffnungsvoll eingeleitete Sertorius-Episode — ein letzter Ausweg für Anton — hat hier ihr rasches Ende gefunden. Eine Flucht nach Spanien, wohin sich Anton mit Cleopatra wenden wollte, ist unmöglich, da die gesamte Flotte zu August übergetreten ist, d. h. mit anderen Worten: Verrat im eigenen Lager. Die Situation des Antonius ist hoffnungslos:

Elender Zustand! wetzet
Nun auch Verräterei die Waffen gegen mir?
(II, 634)

In III, 4: Die Geisterszene ist um den Geist des Jamblichius vermehrt. — Beim Erwachen aus dem furchtbaren Traum erhält Anton die Meldung vom Verrat des Archibius. Es wird deutlich, mit welch unheimlicher Sicherheit die Katastrophe hereinbricht. Anton will schon jetzt den Dolch gegen sich zücken, wird aber von Antyllus zurückgehalten. Die Nachricht vom Tode der Cleopatra beraubt ihn seiner inneren Sicherheit und seines letzten Halts. Jetzt fühlt er sich von allen verlassen und gibt sich den Tod. — Ganz unverkennbar, wie fein Lohenstein die absteigende Linie des Antonius zeichnet, Zug um Zug, ihn nacheinander aller seiner Stützen beraubend. Hier erkennt der Betrachter, mit welcher Sorgfalt Lohenstein an seinen Gestalten arbeitete.

3. Nach der Ausgabe von 1661 erscheint der Verrat der Cleopatra an Anton wenig wahrscheinlich. Cleopatra gründet ihr gefährliches Wagnis auf einen nichtssagenden Brief des August, den sie irgendwann (!) erhalten hat, und auf ein belauschtes Gespräch Antons mit dem Gesandten des Kaisers. Um diesen Verrat glaubwürdig zu machen, erfindet der ältere Lohenstein eine ganz neue Nebenhandlung, die Tyrsus-Sendung (II, 1 der neuen Fassung). Ihre Aufgabe ist es, Cleopatra durch mündliche und schriftliche Versprechungen des Kaisers zum Abfall von Anton zu bewegen und schließlich ihrer Eitelkeit durch die Versicherung zu schmeicheln, daß August die Trennung nur fordere, um sie selbst zu besitzen. Jetzt erst wird die Tat der Cleopatra verständlich. Die Tyrsus-Sendung trägt viel dazu bei, Cleopatra als Intrigantin großen Stils zu

zeigen; sie berechnet sehr vorsichtig und klar, die Kette ihrer Überlegungen zeigt keine Lücke, und wenn sie am Ende sich dennoch getäuscht sieht, so ist das kaum ihre Schuld, sondern das unehrliche Spiel des Augustus. — Hieraus erhellt, welche Bedeutung der ältere Lohenstein diesem Kernproblem seines Dramas beimaß, an dessen klarer Motivierung der junge Lohenstein achtlos vorübergegangen war.

Eine starke Umgestaltung hat auch die erste Szene des ersten Aktes erfahren. Ich darf mir den Nachweis ersparen, da ihn bereits C. Müller in seinen Beiträgen sehr eingehend geführt hat (S. 80 ff.) und zu dem Schluß kommt: „Die jetzige erste Szene gleicht zu ihrem Vorteil so wenig ihrer älteren Schwester, von der sie auch nur c. 134 verschieden eingeschobene oder umgestaltete Verse entlehnt, wie das besonnene Werk eines geübten Mannes einer unklaren Schülerarbeit." Ein Zeugnis mehr für die Ansicht, daß der barocke Tragiker Anfang und Ende seines Stückes besonders heraushebt.

„Agrippina."

Das Spiel setzt kurz vor der Katastrophe ein. Agrippina ist ihrer Machtmittel beraubt, aus dem Palast verstoßen, von Feinden umstellt.

Mein Kind Oktavie kommt heut uns zu begrüßen?
Uns? die wir gleichsam hier im Kerker leben müssen.
Kein Freund betritt die Schwell und niemand
klopfft die Thüren.
. . .
Itzt fleucht man unser Hauß
Gleich, als wenn für der Pest ein Zeichen
hieng heraus.

Vom Verdacht eines Anschlages auf Nero weiß sie sich glänzend zu reinigen (vgl. ihre Verteidigungsrede I, 5), so daß Nero sich gezwungen sieht, sie durch Einsetzung ihrer Freunde in Staatsämter zu versöhnen. Sie bleibt in diesen Auftritten passiv; ihre Aktivität wird erst gereizt durch den Plan Neros, Poppaea auf den Thron zu erheben. Sie weiß, daß damit auch ihre Stunde geschlagen hat, und als sie erkennt, daß Seneca und Burrhus ihr nicht helfen wollen, ist sie bereit, alles einzusetzen. Ihre letzten Worte am Schluß von II, 4 deuten die Richtung ihres Angriffes an:

Wo aber wird von uns das Segel hingekehrt?
Umb das Sirenen-Lied Poppeens zu umbschiffen?
Es werde der Magnet der Laster
nur ergriffen,

Nachdem uns der Compaß der Tugend irre macht.
Nur Muth! Durch Kühnheit wird gefährlich
Ding vollbracht.
(II, 441)

Damit wird die Handlungsweise der Agrippina genügend motiviert und gleichzeitig auf die Szene, die soviel Entrüstung hervorgerufen hat, hingewiesen. Das eigentlich Sinnlich-Erotische ist ihr genommen; denn der Zuschauer weiß, daß es sich dabei um ganz andere Dinge als die bloße Befriedigung sinnlicher Begierden handelt. Aber Lohenstein tut noch ein Weiteres, um die Wirkung der Szene abzuschwächen. Im unmittelbar voraufgehenden Auftritt bereitet er die Szene zwischen Nero und seiner Mutter vor und behandelt ihre Bedeutung in breiter Weise (vgl. das Gespräch zwischen Burrhus, Seneca und Acte). Dadurch verliert diese Szene ihre starke erotische Spannung, die sie haben würde, wenn sie um ihrer selbst da wäre. Es liegt mir fern zu beschönigen; aber sachlich gesehen geht es um andere Dinge als bloße Erotik. Daß trotzdem die Szene ein Wagnis darstellt, soll nicht geleugnet werden.

Mit III, 2 hat das Spiel seinen Höhepunkt erreicht, von hier ab fällt es schnell:

III, 5 Agrippina wird überlistet,
III (Reyen) der Anschlag mißlingt zwar, aber
IV nach der Vorbereitung eines neuen Planes, der den ganzen vierten Akt in Anspruch nimmt und Agrippina ausschaltet, erfolgt in
V, 1 und 2 die Katastrophe.

Der ganze erste Akt beschäftigt sich — abgesehen von der Eingangsszene — mit dem vorgegebenen Komplott der Kaiserin-Mutter Agrippina. Erst mit II, 1 beginnt die Haupthandlung. Es entsteht die Frage: was wollte Lohenstein mit diesem Teil (I, 2—5) des ersten Aktes, der mit der übrigen Handlung scheinbar keinen Zusammenhang hat? Er dient zur Zeichnung der Agrippina und ihrer Verhältnisse und macht uns ihre spätere Handlungsweise klar. Eine Frau, die ungemein ehrgeizig lange Zeit im Mittelpunkte alles politischen Geschehens und aller Verehrung gestanden hat und jetzt erkennen muß, wie man sie verdächtigt, rafft sich, als sie sich von ihren Getreuen verlassen sieht, zu einem furchtbaren Entschluß auf.

Das Stück könnte mit dem Untergange der Agrippina schließen (V, 2); es folgen aber noch fünf Szenen. Die Eigentümlichkeit barocken Dramenstils, die Bestrafung und das Ende des Übeltäters vorzuführen, zum mindesten anzudeuten, fordert auch hier die Fortsetzung der Hand-

lung über das eigentliche Ende hinaus: V, 5 bringt die Verfluchung Neros durch den Geist seiner Mutter, V, 7 führt die Marterung seiner Seele durch die Furien vor. Zwar treten diese Gewissensqualen bereits in IV, 1 auf (Erscheinung des ermordeten Britannicus), jedoch dort noch nicht mit der Intensität wie später in V, 4 und 7. —

Der Eingang mit der stolzen Schilderung des gewaltigen Römerreiches, seiner Macht nach außen und seines Wohlstandes im Innern, und der Schluß mit der Geistererscheinung in V, 5 sowie der Zauberhandlung in V, 6 haben starke dramatische Wirkungen und heben sich aus dem Rahmen der gesamten Komposition als besonders akzentuiert heraus.

„Ibrahim Sultan" (1673).

Mit diesem Drama kehrt Lohenstein zum Stoffkreis seines ersten Stückes zurück, der türkischen Geschichte. Auch in der Form scheint er sich an den „Ibrahim Bassa" anzulehnen; denn er beginnt mit einem Prolog. Indessen darf man sich bei solchen äußeren Übereinstimmungen über den großen Abstand der beiden Werke nicht täuschen. „Ibrahim Bassa" ist sein erstes, „Ibrahim Sultan" sein letztes Bühnenwerk; schon allein dieser Umstand sollte zur Vorsicht mahnen. Wenn Stachel glaubt, Lohenstein hätte — wie in jüngeren Jahren — Gryphius (Catharina) zum Vorbild gewählt, so irrt er darin. Stoff und Prolog geben die einzigen Vergleichsmöglichkeiten ab, darüber hinaus gibt es keine, weder in der Komposition noch in der Behandlung der Charaktere. Die Szene I, 1 im „Ibrahim Sultan" stellt keine Nachahmung der Gryphschen Szene „Catharina" I, 7 dar; denn der Notzuchtsversuch Ibrahims dürfte doch noch etwas anderes sein als der bloß überraschende Besuch des Abas bei seiner Gefangenen. Die Behauptung, Lohenstein hätte seit dem „Ibrahim Bassa" Monologe „nur noch in der Cleopatra und Sophonisbe spärlich (!) verwandt, während sie in der Agrippina und der Epicharis, also auf dem Höhepunkte seiner Tätigkeit, ganz fehlen", verkennt die Tatsachen. Nicht „Agrippina" und „Epicharis" stellen die Höhepunkte seines Schaffens dar, sondern „Cleopatra" und besonders „Sophonisbe", die beide den Monolog verwenden, „Cleopatra" einmal und „Sophonisbe" dreimal (!). Die Annahme, Lohenstein hätte mit seiner Ambre eine Catharina nachbilden wollen, versteht Lohensteins Absichten falsch. Ambre spielt durchaus eine Nebenrolle, auch wenn ihr fast der gesamte zweite Akt gewidmet ist. Die Szenen des zweiten Aktes sollen nur den Kontrast zu Ibrahims

Lebensführung und das Verwerfliche seiner Tat herausarbeiten. Der Gegenspieler des Sultans ist nicht Ambre, sondern der Mufti und mit ihm zusammen Bectas, der Janitscharen Aga. Die Versuche, den zweiten Teil des „Ibrahim" von der Palast-Revolution des Michael Balbus im „Armenius" in Abhängigkeit zu bringen, entbehren jeder Grundlage.

Der „Ibrahim Sultan" ist in der Hauptsache ein Hof-Intrigenstück, weist aber in der Verschwörung des Mufti bedeutende historische Züge auf. Sein Mangel gegenüber den anderen Dramen Lohensteins ist die Breite. Die Handlung zerflattert in den ersten drei Akten. Erst mit dem vierten Akt, der das Gegenspiel vorbereitet und schnell zu voller Entfaltung bringt, erhält die Handlung eine stärkere Führung. Ihren Höhepunkt erreicht sie in V, 5 und 6: der Sultan wird zweimal aufgefordert, vor dem Divan zu erscheinen, und auf seine Weigerung hin abgesetzt. — Jener Mangel wird aufgewogen durch Szenen, in denen sich Lohenstein als Meister der Bühnenkunst, der Dialogführung und Sprache zeigt.

Wieder ist es der fünfte Akt, der in seiner gesamten Anlage ein gesondertes Schauspiel darbietet:

V, 3 bringt die offene Empörung der Janitscharen und die große Rede ihres Agas,
V, 4 die Tötung des abgesetzten Wesirs Achmet, der unglücklicherweise in die Empörerversammlung gerät,
V, 5 die zweimalige Aufforderung an den Sultan, vor dem Divan zu erscheinen,
V, 6 die Absetzung des Sultans in Gegenwart des gesamten Hofes, die Thronbesteigung seines Sohnes Machmet und dessen Belehnung mit den äußeren Zeichen seiner Würde,
V, 7 die Kerkerszene,
der Reyen die ewige Verdammung des Sultans und die Verherrlichung des österreichischen Hauses.

Das sind Szenen von unvergleichlicher Kraft (V, 3) und unnachahmlicher Bildmäßigkeit (V, 6), von starken Kontrasten (6 und 7) und starken Spannungen (5).

Mit dem fünften Akt vermag sich nur der erste Akt zu messen, der in seinem Eingang (Prolog) scharfe Gegensätze herausarbeitet („der Schauplatz stellet auf einer Seite die Gegend der kaiserlichen Hauptstadt Wien, nebst dem Donaustrome, auf der anderen eine Meerenge für") und in der großen Staatsszene (I, 4) ein glänzendes Bühnenbild liefert.

„Epicharis" (1666).

Die „Epicharis", Lohensteins blutigste Tragödie, hat dem Rufe des Dichters bei der Nachwelt sehr geschadet und zusammen mit der „Agrippina" viel dazu beigetragen, seine Bedeutung als Dramatiker zu verdunkeln. Die Gegner Lohensteins gehen in ihrem negativen Urteil häufig von dieser Tragödie aus und übersehen dabei, daß ihr Standpunkt falsch gewählt ist, weil die „Epicharis" nach Aufbau und Inhalt ein Sonderproblem darstellt und aus dem Rahmen der übrigen Dramen herausfällt.

Die beiden ersten Akte bringen ein kurzes Spiel der Epicharis, die eine Verschwörung gegen Nero organisiert. Aber schon in II, 4 (!) steht sie gefangen vor dem Tyrannen. Das Komplott ist mit den letzten Szenen des dritten Aktes aufgedeckt und niedergeschlagen. Und was jetzt noch folgt, das sind lediglich Verhöre, Folterungen und Hinrichtungen, dargestellt mit einem grausamen Realismus. Diese Art des Aufbaus steht innerhalb des gesamten dramatischen Werkes Lohensteins einzig da, es gibt dafür auch nur annähernd keine Parallele. Wohl wissen wir, daß Lohenstein im fünften Akt fast durchgängig das Schauspiel des Sterbens bietet und dies durch ein Vorspiel im dritten oder vierten Akt entsprechend einleitet; aber kein Drama vermag auch nur entfernt an die Grausamkeiten der „Epicharis" heranzureichen (die beiden letzten Szenen des fünften Aktes zählen allein 12 Tote), und in keiner anderen Tragödie wird die Darstellung des Todes so variiert wie hier. Man denke nur daran, wie verschieden die Verschwörer Lucan, Quinctian, Senecio und Scevin in der letzten Szene des fünften Aktes sterben oder denke an den tragikomischen Tod des alten Seneca, dessen Wunden, die er sich mit einem Dolche zugefügt hat, nicht bluten wollen, und der deshalb Gift nehmen und schließlich noch in ein heißes Bad steigen muß, um seinem Leben endgültig ein Ende zu machen.

Wir stehen hier nicht mehr auf dem Boden der barocken K u n s t tragödie; es dürfte kein Fehlschluß sein, wenn wir sagen, daß Lohenstein mit der „Epicharis" seinen schuldigen Tribut an den Geschmack der Zeit entrichtete; sie ist jedenfalls ganz im Stile der häßlichen Folterdramatik der Jesuiten- und Wanderbühne gehalten. Sollte jemand den Vergleich mit dem Jesuitendrama als unberechtigt ablehnen wollen, den möchte ich auf die „Felicitas" des Causinus hinweisen, wo in fast ebenso gräßlicher Weise Felicitas mit ihren sieben Söhnen zwei Akte hindurch gefoltert, gemartert und schließlich gerichtet wird.

Wir müssen also bei der Beurteilung des dramatischen Werkes Lohensteins die „Epicharis" abseits stellen. Die Angriffe, die von hier aus gegen Lohenstein gerichtet wurden und noch werden, sind abwegig und unberechtigt. Nicht allein nach der Art ihres Aufbaus, der starke verwandte Züge mit der Jesuitentragödie aufweist, sondern auch nach der Geisteshaltung ihrer Menschen, wie ich an anderer Stelle nachweise, darf sie nicht als Kunsttragödie gewertet werden.

„Ibrahim Bassa" (1651/53).

So vorbereitet werden wir bei der Betrachtung des ersten Werkes erkennen, daß sich Lohenstein eng an sein Vorbild anschließt, wie er das auch in der Vorrede zugibt. Bis in die Sprache und Metrik hinein können wir den Einfluß seines großen Vorgängers verfolgen. Ich sage damit nichts Neues; denn schon C. Müller und Stachel haben die Abhängigkeit dieses Werkes von Gryphius nachgewiesen. Daher beschränke ich mich, mit Beziehung auf die Komposition, darauf, nur solche mir besonders bedeutsam erscheinende Anlehnungen zusammenzustellen.

1. Der Prolog ist dem Prolog der „Catharina" nachgebildet. Lohenstein hat diese Art des Eingangs später nur noch im „Ibrahim Sultan" angewandt, aber ohne jenen engen Anschluß an Gryphius, wie er für den „Ibrahim Bassa" kennzeichnend ist. Noch typischer als der Eingang scheint mir der Schluß für die formale Abhängigkeit des jungen Dichters zu sprechen. Mit Ausnahme der „Epicharis", die eine Sonderstellung einnimmt, schließt Lohenstein jedes seiner Stücke mit einem großangelegten Schlußreyen. In seinem Erstlingswerk fehlt er.

2. Noch wagt der junge im Stile der Alten erzogene Dramatiker nicht, den Tod auf die Bühne zu bringen; aber er entschädigt sich dafür mit der Nachahmung jener Gryph'schen Eigentümlichkeit, daß er den abgeschlagenen Kopf Ibrahims der Isabella überreichen läßt. Die Szene verrät in untrügerischer Weise ihre Herkunft aus „Catharina" V, 5.

3. Die Handlung ist denkbar einfach und stellt kaum etwas anderes dar als eine durch fünf Akte hin aufgehaltene Entscheidung (= Todesurteil), wie wir diese Art der Komposition von der „Catharina" und dem „Carolus" her kennen. Miteinander verwandte Szenen sind daher nicht selten: der Monolog des Abas in III und der Monolog Solimanns in II, 1; der Lebensbericht der Catharina in III, 1 und der der Isabella in III, 1, beide Male sogar an gleicher Stelle innerhalb des dramatischen Gefüges.

Die tragische Verwicklung der gesamten Handlung ist schülerhaft konstruiert; man kann sie fast paradox nennen. Solimann hat irgendwann einmal seinem Groß-Wesir Ibrahim dieses Versprechen an Eides statt gegeben:

Daß Ibrahim den Geist, weil Solimann
wird leben,
Nicht soll gewaltsam auf dem bittern Tode geben.
(IV, 280)

Aus diesem Grunde kann sich Soliman nicht entschließen, seinen Wesir, den er auf Grund eines heimlichen Fluchtversuches für schuldig erklärt, hinrichten zu lassen. Nun argumentiert der Mufti sehr „scharfsinnig" und sophistisch: der Schwur gilt nur, solange Soliman wacht, nicht aber für die Zeit, wenn er schläft, da ein Mensch nach seiner Anschauung im Zustande des Schlafes nicht lebt. Tatsächlich wird dann die Hinrichtung Ibrahims vollzogen, während der Sultan schläft.

Nichtsdestoweniger muß der „Ibrahim Bassa" als eine erstaunliche Leistung des fünfzehnjährigen Lohenstein gewertet werden, in dem sich bereits ein starkes dramatisches Talent ankündigt: die Handlung ist bewegter als bei Gryphius, die Sprache natürlicher, die Menschen frischer und lebendiger. Und eine Eigentümlichkeit seiner Handlungsführung erhält schon hier ihre bestimmte Prägung: der vierte Akt bleibt durchgehend dem gegnerischen Spiel vorbehalten.

2. Komposition (Zusammenfassende Darstellung).

Zusammenfassend läßt sich zum Bau des Lohensteinschen Dramas dies sagen:

1. Im Gegensatz zu Gryphius zeichnen sich die Tragödien Lohensteins durch ein dramatisch bewegtes Spiel aus; darin überragt er nicht allein Gryphius, darin ist er richtunggebend. Niemand vor ihm hat das Feld historisch-menschlicher Beziehungen so lebensnahe zu gestalten vermocht wie er.

Der Aufbau der Handlung scheidet sich klar und scharf vom neueren Drama. Genau so wenig wie Gryphius kennt auch Lohenstein ein Geschehen, das aus kausallogischen Anfängen anwächst; einen ursächlichen Zusammenhang gibt es für den barocken Tragiker nicht. Für ihn kommt das Geschehen überraschend; die Handlung entwickelt sich nicht langsam, sondern ruckweise, in plötzlichem Hervorbrechen. Die Handlung der Sophonisbe

(in I, II und V) ist ein Musterbeispiel dafür. Aber — und hier geht Lohenstein neue Wege — das Geschick liegt niemals im Transzendenten verankert, wie bei Gryphius, obwohl der Gedanke in einzelnen Reyen anklingen mag, sondern im barocken Menschen selbst mit der Unberechenbarkeit seines Denkens, seiner Entschlüsse. Das ist ein fundamentaler Unterschied zu Gryphius. Lohenstein ist Psychologe, aber in barocker Prägung. Erst im Alter beginnt Lohenstein, alles Geschehen fast durchgängig zu motivieren, Überraschungen auszuschließen. Ich habe dieses Bestreben für die zweite Fassung der Cleopatra eingehend nachgewiesen. Mit der Überarbeitung der „Cleopatra" von 1680 nähert sich Lohenstein moderner dramatischer Gestaltung.

In ihrem äußeren Aufbau sind die „Agrippina", „Sophonisbe" und „Cleopatra" nahe miteinander verwandt. Nach einer verhältnismäßig breiten Vorbereitung, die den ersten Akt umfaßt (Sophonisbe ist nur eine scheinbare Ausnahme; ihr Spiel im ersten Akt, so sehr es uns auch fesseln mag, ist sekundär, an das des Syphax gebunden), setzt ziemlich unvermittelt mit dem zweiten Akt das selbständige Spiel der Frau ein und steht bis zum Schluß des dritten Aktes im Mittelpunkt des Interesses. Für die Zeit des vierten Aktes, der das gegnerische Spiel entwickelt, schwindet die Heldin aus dem Blick des Zuschauers, ausgenommen Cleopatra, und tritt erst wieder mit dem fünften Akt auf, nur um den Tod zu erwarten oder ihn sich selbst zu geben. Der Höhepunkt der Handlung ist jedesmal weit an das Ende gerückt. Er liegt in der „Agrippina" in III, 2; in der „Sophonisbe" in IV, 3; in der „Cleopatra" in der letzten Szene des vierten Aktes und im „Ibrahim Sultan" gar erst in V, 5 und 6. Dabei müssen wir noch bedenken, daß der fünfte Akt nur ganz selten (wie im Ibrahim Sultan) einen Fortschritt der Handlung bringt.

Noch stärkere verwandte Züge liegen vor zwischen der „Sophonisbe" und der „Cleopatra", nicht nur in ihrem Aufbau, sondern in der gesamten Anlage. Das Spiel der beiden Frauen, das darauf abzielt, alte Verbindungen zu lösen, um neue einzugehen, und die beiden Charaktere des Scipio und Augustus in ihrer Aufgabe wie in ihrer Stellung innerhalb des gesamten Geschehens, sind dafür besonders bedeutsam.

Die Entwicklung der dramatischen Komposition Lohensteins weist interessante Stufen auf. Sein Erstling, die schülerhafte Nachahmung Gryph'scher Art, wird ihm so fremd, daß er ihn nicht mehr in seine Werke aufnimmt;

er gerät in Vergessenheit. Die Gründe sind klar (S. 98 ff.). Mit der „Cleopatra" von 1656/61 schafft er sein eigenes Drama; von da ab ist er unablässig um die Verbesserung der Form bemüht, bis er sie 1669 in seiner „Sophonisbe" meistert. Diese straffe und einzigartige Geschlossenheit der Handlungsführung gelingt ihm später nicht mehr. Der „Ibrahim Sultan" bedeutet kompositionsmäßig einen empfindlichen Abfall.

2. Lohenstein übernimmt von Gryphius die Träume, Visionen und Geistererscheinungen, aber mit grundsätzlich anderer Einstellung. Nur noch selten haben sie die Aufgabe, das Walten einer übersinnlichen Macht darzutun, wie im „Ibrahim Sultan" oder in der „Agrippina"; zum größten Teile sollen sie einen Entschluß, eine Sinnesänderung, eine Tat vorbereiten. In diesen Fällen müssen sie also psychologisch gewertet werden: Anton wird durch die Erscheinung der Geister in den Tod, Kiosem ins Lager der Aufrührer, Nero zu neuen Untaten getrieben.

3. Auch Lohenstein bietet alle Darstellungsmittel auf, um den fünften Akt zu einem in sich abgesonderten Schauspiel zu machen. Es ist geradezu erstaunlich, welche Fülle szenischer Handlungen hier dem Zuschauer geboten werden. Diese Stilform ist für die barocke Dichtung typisch, und zwar merkwürdigerweise nur für die deutsche. In der holländischen dramatischen Dichtung der gleichen Zeit finden wir diesen Zug nicht. A. Kollewijn schreibt darüber: „Der letzte Akt wird größtenteils von einer längeren E r z ä h l u n g angefüllt, in der die letzten Begebenheiten der Helden mitgeteilt werden; oft auch finden sich Weissagungen eines Engels, Geistes oder Gottes darin." Wie das Publikum darauf reagierte, verrät uns das Vorwort Dr. Lodewijk Meijers zu seiner „Verloofde Koninksbruidt" (1668): daß „de ervarenheidt, in onzen Schouwbourgh, meenighmaals vertoont heeft, dat in dierghelijk geval nohte hooghdravendtheidt van vaerzen, nohte heerlijkheidt van Konstwerken, de Kijkers heeft weêrhouden, d a t z i j n i e t o p r e e z e n e n d o o r g h i n g e n." Wahrscheinlich haben Gryphius und Lohenstein daraus gelernt, ohne daß ich damit das holländische Drama für den fünften Akt verantwortlich machen will; er bleibt eine Stilbesonderheit des deutschen Barocks.

4. Jedes Lohensteinsche Drama zeichnet sich durch eine bewußte Betonung des Eingangs aus. Wo der Prolog als Eröffnung fehlt, da beginnt es stets mit einer Rede

von gewaltigem rhetorischen Schwung (Antonius in „Cleopatra", Otho in „Agrippina", Masinissa in „Sophonisbe").

Der Schlußreyen bedeutet, wie schon früher erwähnt, eine vollkommene Neuerung. Er hat nicht allein die Aufgabe, die Tragödie abzuschließen, sondern die Handlung aus der raumzeitlichen Gebundenheit alles menschlichen Tuns in die unendliche Welt historischer oder — wie im „Ibrahim Sultan" — religiöser Betrachtung zu heben. Gerade in diesem eigentümlichen Zuge Lohensteinscher Komposition tut sich eine überraschende Verwandtschaft auf mit der Bau- und Bildkunst der Zeit.

5. Die Reyen verwendet Lohenstein in einem anderen Sinne als Gryphius. Schon bei Besprechung der „Sophonisbe" habe ich nachgewiesen, daß sie untereinander in kaum einer Verbindung stehen, wohl aber das Geschehen der entsprechenden Akte allegorisieren. Diesen Zweck haben sie in allen Dramen, das Erstlingswerk eingeschlossen. In ihnen wird der Zuschauer über die Moral des Geschehens aufgeklärt, und das war bei Lohenstein — vor allem in jener Zeit — notwendiger als bei irgendeinem anderen Dramatiker, da er keine Helden von untadeligem Charakter auf die Bühne stellt wie Gryphius, sondern Menschen mit starken Leidenschaften. Innerhalb des gesamten Handlungsverlaufes jedoch spielen die Reyen im Drama Lohensteins keine Rolle, bilden kein — und das mag hier besonders betont werden — notwendiges Glied der dramatischen Komposition wie bei Gryphius. Dort können wir die Reyen kaum entfernen, ohne gleichzeitig die Wirkung des Stückes herabzusetzen. Auf alle Fälle dürfte es unmöglich sein, auch nur einen einzigen Reyen aus dem „Carolus" ohne Schaden zu beseitigen. Ganz anders bei Lohenstein. Wir nehmen, nach unseren heutigen Begriffen, dem Stück nichts, wenn wir die Reyen fallen lassen; die Handlung ist für jeden Gebildeten klar und eindeutig. Nur wenige Reyen müßten verbleiben, weil sie notwendig zur Handlung gehören, wie z. B. jener Reyen der „Agrippina", in dem die Heldin Schiffbruch erleidet und von den Meerjungfrauen gerettet wird.

Der Streit um die Bühneneignung der Lohensteinschen Trauerspiele ist auch durch den Nachweis Flemmings, daß sie sämtlich von der Schulbühne der beiden Breslauer Gymnasien aufgeführt worden sind, nicht verstummt. Die Gegner (neuerdings W. Martin) führen ins Feld, daß diese Aufführungen an sich nichts besagen, da die Schulbühne mit ihrer mangelhaften Ausstattung und ihren mangelhaften Kräften einem Trauerspiel Lohensteins auch in seinen

bescheidensten Anforderungen niemals gerecht werden konnte. Das mag richtig sein; dennoch glaube ich nicht, daß Lohenstein nur für den Leser geschrieben hat. Wie sind seine Worte im Widmungsgedicht zur „Sophonisbe" anders zu verstehen, wenn nicht so, daß er sich die Aufführung seiner Dramen mit heißem Herzen gewünscht hat?

Was wendete nicht Rom auf Schauspiel und Athen?
Wie wohl hat sie bedacht Lycurgus in Gesetzen?
. . .
Zwar Sophonisben fehlt so Glanz als Kostbarkeit,
Doch Nesselrödens Ruhm kan sie so schätzbar machen:
Daß ihr Gedächtnis wird bestehn für Neid und Zeit;
Und diss mein Trauerspiel wird der Verleumder lachen.
Denn seine Tugend wird der Nachwelt Beyspiel seyn
Europa sich ihm selbst zum Schauplatz weihen ein.

Wozu der Vergleich mit Rom und seinem hohen Kostenaufwand für das Schauspiel, wozu die Erwähnung, daß das Spiel des Aristophanes mehr Geld verschlungen hätte als alle Kriege? Wozu seine Bitte an den Freiherrn von Nesselrode, seiner „Sophonisbe" den Ruhm zu verleihen, der sie unsterblich macht? Wie sollen wir die Begeisterung für sein Trauerspiel anders auffassen, als daß er davon überzeugt war, daß es sich den großen Ruhm auf den B r e t t e r n erwerben würde? —

Es bleibt ein Rätsel, warum keines seiner Spiele, die sich nach unseren Begriffen in weit höherem Maße als irgendeine Jesuitentragödie der Zeit für die Bühne eigneten, von keinem großen Theater angenommen wurde. E. Devrient (Geschichte der Schauspielkunst, Berlin 1905) hält eine Aufführung schlesischer Dramatiker durch die berühmte Velthensche Truppe (Dresden), die zu Lebzeiten Lohensteins verschiedene Male auch in Breslau spielte, nicht für ausgeschlossen. Er sagt: „Versuche mag Velthen wohl mit der Aufführung der schlesischen Dichter gemacht haben, auf dem Repertoir haben sie sich keinesfalls erhalten, es ist uns keine Spur davon überkommen."

Ich füge hier ein Verzeichnis der ersten Darstellungen Lohensteinscher und Gryph'scher Tragödien auf der Schulbühne der beiden Breslauer Gymnasien an, das ich dem Aufsatz von Max Hippe, „Aus dem Tagebuche eines Breslauer Schulmannes im 17. Jh.", entnehme.

1658	Sept. 16	Felicitas	von A.G.	St. Elisabeth
1660	Febr. 9	Papinianus	„ „	St. Elisabeth
1661	Febr. 28	Cleopatra	„ Loh.	St. Elisabeth

1661 März	1	Cardenio und Celinde	von	A.G.	St. Elisabeth
1666 Mai	2	Agrippina	„	Loh.	St. Elisabeth
1666 Mai	3	Epicharis	„	Loh.	St. Elisabeth
1669 Mai		Sophonisbe	„	Loh.	St. Maria Magdalena

3. Charaktergestaltung und Ethos.

Auch Lohenstein stellt wie Gryphius das Spiel der Fortuna in den Mittelpunkt des dramatischen Geschehens, nur mit dem Unterschied, daß er dieses Spiel viel eindrucksvoller, viel bunter und großartiger gestaltet. Für ihn ist die Welt nichts anderes als das große Theater,

Ein Spiel, in dem bald der tritt auf, bald jener ab.
(Widmungsgedicht zur „Sophonisbe")

Ob wir uns die Handlung der „Agrippina" oder der „Sophonisbe" oder des „Ibrahim Sultan" vergegenwärtigen, immer erscheint das Geschick unberechenbar. Die Helden werden auf die Höhen des Glückes geführt, nur um im nächsten Augenblick ebenso tief zu stürzen. Gryphius sucht nach einem Halt innerhalb dieses wechselvollen Spiels und findet ihn zuletzt im Menschen selber, der in seiner Beständigkeit den ruhenden Pol in der „Flucht der Erscheinungen" darstellt. Damit kommt er zu jener Märtyrergestalt, die so wesentlich für seine Tragödie ist. Von dieser Form wendet sich Lohenstein schon in seinem zweiten Drama, der „Cleopatra", ab. Er stellt seine Menschen mitten hinein in das verwirrende Spiel der Fortuna, läßt sie von ihr wie von einer Woge tragen und gewinnt damit zwei Vorzüge:

1. eine ungemein lebendige Handlung, die für die damalige Zeit eine große Leistung bedeutete,
2. die Gestalt, die am besten geeignet war, das Spiel der Fortuna zu demonstrieren: die barocke Frau.

Die Literaturgeschichte kennt mehrere Zeiten, die ganz im Banne der Frau gestanden haben. Aber ob es der Minnesang oder die Romantik war, fast ausnahmslos beschränkte sich der Einfluß auf das Gebiet der Lyrik. Der Frau innerhalb des Dramatischen eine entscheidende Stellung eingeräumt, sie für das Drama erst entdeckt zu haben, das Verdienst gebührt allein dem Barock, und hier wiederum ist es Lohenstein, der die besondere Eignung des Frauencharakters für die dramatische Kunst erkennt. Keine Zeit vor ihm, auch keine Zeit nach ihm hat mit so vollendetem Geschick den dämonischen Charakter der Frau zum Gegenstande der dramatischen Handlung

gemacht. Darin ist er einzig und unerreicht. Und deshalb ist mir die Bezeichnung des Lohensteinschen Dramas als Intrigendrama (Stachel) zu eng. Wer Agrippina oder Cleopatra oder Sophonisbe nur eine Intrigantin nennt, der verkennt Lohensteinsche Dramatik und geht an ihren Schönheiten vorüber. Man lese neben Lohensteins „Cleopatra" das entsprechende Shakespeare'sche Stück, und man wird erkennen, wie die Cleopatra des Shakespeare neben der Lohensteins abfällt. Die Shakespeare'sche Cleopatra ist eine Kokotte im wahrsten Sinne des Wortes, ohne innere Größe — ich verweise nur auf den einen Zug im letzten Akt, wo sie Augustus in niedriger Weise um den Schatz der Ptolemäer betrügen will, — ohne jeden Blick für die Vorgänge in der politischen Welt, einzig und allein in der Erotik aufgehend.

Bei unserem Versuch, die Heldinnen einzeln zu zeichnen, weise ich auf die typisch barocke Charakterdarstellung hin, die starke und stärkste Willensimpulse, ein lebendiges und weites Spiel des menschlichen Geistes kennt, aber für die rein menschliche Größe im Sinne unseres klassischen Dramas kaum einen Blick hat.

C l e o p a t r a . I, 1 handelt nicht von ihr; es geht beim ersten Kriegsrat nur um Ägypten; sie spielt dabei zunächst keine Bedeutung. Und wenn sie in I, 2 auftritt, spüren wir nichts von ihrer Verschlagenheit; sie ist die liebende, durch böse Vorzeichen schwer geängstigte Frau, der Anton Mut und Haltung zusprechen muß. Das Bild ändert sich mit I, 3 und 4: Cleopatra steht im Mittelpunkt der Verhandlungen, ihre Macht wird gefürchtet, ihre Schönheit gerühmt. Wir erfahren, wie schon Caesar unter ihrem Einfluß stand, und wie Anton blind ihrem Winken folgt. Er ist gebannt von ihren weiblichen Reizen und versteigt sich sogar zu dem Ausspruch:

Der Himmel hat die Brunst, die Brunst den Fall
erregt.
(I, 675)

Umsonst versucht der gesamte Kriegsrat, ihn von ihr loszureißen; selbst Tatsachen ihrer politischen Unzuverlässigkeit weiß Anton zu entschuldigen.

Mit II, 2 beginnt Cleopatra ihr Spiel: auf Grund der letzten Ereignisse und bestimmt durch ein huldvolles Schreiben des Augustus ist sie entschlossen, ins andere Lager hinüberzuwechseln, einem Umfall Antons, den sie für möglich, sogar für sicher hält, zuvorzukommen. Durch ihren gespielten tränenreichen Kummer, durch ihre vorgegebene Angst um Anton und die Kinder weiß sie, durch

Bitten ihrer Kinder unterstützt, Anton so zu blenden, daß er jede klare Überlegung außer acht läßt. Nur um sie zu beruhigen, nur um ihr den Beweis seiner Treue zu geben, bricht er alle Verbindungen zu August ab, läßt Artabez hinrichten und den Gesandten des August schroff abweisen. Cleopatra selbst schwindelt vor ihrem Erfolge und vor ihrem Wagnis:

O Strudel-reiches Meer der jammervollen Welt!
Die Segel stehn gespann't, die Netze sind gestellt,
Uns in den sichern Port, ihn in das Garn zu führen.
(II, 275)

Aber schon im nächsten Augenblick ist sie das klar und kühl berechnende Weib.

Wo sind die Nebel hin, die uns das Licht benahmen?
Die Sonne der Vernunft vertreibt den eitlen Dunst
Anton gibt Thron und Kron für einer Frauen Gunst.
Anton ist itzt im Liben
Bis auf den höchsten Punkt der blinden Brunst
getrieben,
Die ihn nach Wunsch gar unschwer stürtzen kan
Auf den Verzweiflungs-Fels. (II, 283 ff.)

Der Plan ist fertig: ihr scheinbarer Gifttod soll Anton kopflos machen und zum Selbstmord führen. Sie, die durch ihre Schönheit selbst einen Caesar bestrickte, traut sich zu, auch einen August zu überlisten. Gerade die Begegnung mit Augustus zeigt die ganze Meisterschaft ihres Spiels. Kniefällig demütigt sie sich, übergibt Reich, Krone und Leben in seine Gnade. Und als die Antwort günstig lautet, wagt sie — sicher gemacht durch das voraufgegangene Gespräch mit Procul — den großen Wurf:

IV, 404 Wer furchtsam bittet, gibt verweigern an die
Hand.
Schweig, schweig Cleopatra! Jedoch Aug',
Antlitz giebet
Den heißen Seelen-Brand, die diesen Caesar liebet
Wie jenen, an den Tag. Mein Herr, mein Haupt,
mein Licht,
Verwirff mein brennend Hertz, mein thränend
Auge nicht!
Ich brenn! ich brenn! August!
. . .
IV, 429 Doch, laß uns nur, August, ein Anmuths-
Zeichen fühlen,
Schau, mit was Blitzen nicht der Augen Nacht
wird spielen;
Schau, wie die Lippen sich bepurpern mit Rubin;

Schau, wie das Schnecken-Blut die Wangen an
sich ziehn,
Wie alle Glieder sich in Perlen-Schnee verstellen;
Schau, wie die Brüste sich von schnellen Athem
schwellen;
. . .
IV, 452 Gebrauche dich, mein Fürst, der kräfftgen
Jahre Lust!
Die Zeit fleucht als ein Pfeil; die Wollust als
ein Schatten;

Aber August ist kein Anton; bei ihm verfangen die Verführungskünste nicht. Die Antwort des Kaisers ist ausweichend und geschickt, doch immer noch zu klar für das feine Gefühl einer Cleopatra. Sie weiß, daß sie gescheitert ist: in demselben Augenblick steht ihr Entschluß unabänderlich fest. August, auch er ist der Überlistete: die er als höchste und begehrteste Sieges-Trophäe nach Rom zu bringen glaubte, sieht er — tief erschüttert über sein Mißgeschick — wenige Stunden später als Leiche vor sich.

Noch bezwingender als eine Cleopatra — weniger vielleicht in ihrer Schönheit als in ihrem Charakter — erscheint uns Sophonisbe. Ihr erstes Auftreten fesselt jeden Zuschauer; sie spielt mit einer seltenen Virtuosität. Bei der Nachricht von der Gefangennahme ihres Gemahls streiten die widersprechendsten Leidenschaften in ihrer Seele: Liebe, Haß und Ehrsucht. Sie will sich in ihrer Verzweiflung und Verwirrung zuerst den Tod geben, dann Reich und Stadt zur Rettung ihres Gemahls bedingungslos an den Feind abtreten. Aber bereits im nächsten Augenblick hat sie zu sich selbst gefunden, ist ganz die Tochter des großen Hasdrubal: in glänzender Rüstung übernimmt sie den Oberbefehl über die Verteidigung der Stadt und ist bereit, ihre Söhne zur Versöhnung der Götter zu opfern.

Mitten im Untergang erkennt sie ihre Rettung, die sich ihr in dem siegreichen König Masinissa bietet, und ohne Bedenken verfolgt sie ihr Ziel. Ganz unvergleichlich, wie sie sich ihm unterwirft, um seine Gunst bittet und ihn gleichzeitig betört. Genau so wie Cleopatra ist auch sie eine Intrigantin großen Stils und in noch weit stärkerem Maße die unversöhnliche Feindin Roms. Diesem Gedanken und diesem Ziel opfert sie alles, Gemahl und Kinder. Irgendwelche Skrupel kommen ihr nicht, sie kennt keine, und wir brauchen an ihren Worten nicht zu zweifeln, die sie an ihren gefangenen einstigen Gemahl als Erwiderung auf dessen Vorwürfe richtet:

III, 377 Ich schwere: daß ihr Zwey mir rechte Sonnen seyd.
Daß beyden mein gantz Hertz verknüpfft ist
und geweiht.
Entsinne dich, mein Licht, mit was für heißem Lieben
Ich biss auf diesen Tag dein treuer Schatz bin
blieben,
392 Was bringt dirs für Vergnügen,
Wenn diese, die du liebst, und nicht kanst wieder
kriegen,
Nebst dir durch Sturm verdirbt? und nicht ent-
schwimmen darff,
Ob ihr das Glücke gleich ein Stücke Bret zuwarff.
Wahrhafte Liebe kan Geliebten nichts missgönnen.

Daraus spricht keine Vergewaltigung ihrer Seele oder ihres Gemüts; in ihr toben die Leidenschaften, und die Liebe in ihrer Reinheit und Schönheit existiert für sie nicht. — Andererseits aber erwartet sie von ihren Gegnern keine Schonung: ohne jeden Vorwurf für den Treubruch Masinissas trinkt sie den Giftbecher, den er ihr sendet; sie weiß, daß ihr Spiel aus und verloren ist. Für Frauen ihres Schlages ist das Leben nichts anderes als ein va banque Spiel, das mit der ganzen Leidenschaft des menschlichen Herzens gespielt wird und mit dem freiwilligen Tod endet.

Die größten Anfeindungen hat bisher — neben der Epicharis — Lohensteins Agrippina erfahren. Nicht ganz zu Unrecht; denn sie bezeichnet wohl einen extremen Fall dramatischer Personengestaltung. Lohenstein streift in diesem Drama die Fesseln alles Herkömmlichen und Traditionellen endgültig ab, nachdem die „Cleopatra" vom Jahre 1661 den ersten bedeutenden Anfang darin gemacht hatte. Hinzu kommt, daß wir in ihr (wie auch in der „Epicharis") die Sturm- und Drangdichtung Lohensteins zu suchen haben. Und von hier aus gesehen, werden wir manches milder beurteilen müssen. Zum Verständnis ihrer späteren Handlungsweise muß man sich vorstellen, daß Agrippina, einstmals die unbestrittene Herrscherin Roms, jetzt vom Hofe verstoßen, abgesondert und einsam in einem bürgerlichen Hause lebt und von ihrem Sohne Nero, dem sie selbst zum Throne verhalf, streng bewacht gehalten wird. Ihr erstes Auftreten in I, 3 läßt nichts von ihrer furchtbaren Leidenschaftlichkeit vermuten; diese wird erst geweckt durch die Verdächtigung, eine Verschwörung gegen ihren Sohn angezettelt zu haben, vor allem aber durch Neros Maitresse Poppaea, die die Beseitigung der Agrippina und der Oktavie, der rechtmäßigen Gemahlin

Neros, wünscht. Als Agrippina von diesen Ränken ihrer Feindin erfährt, erwacht ihr unversöhnlicher Haß:

Wer sehr liebt, wenn er liebt, haßt, wenn er
haßt, auch sehr.

Sie wendet sich hilfesuchend an ihre Getreuen Burrhus und Seneca, schließlich auch an den Gemahl der Poppaea, und erst als sie nirgends Gehör findet und sich von allen verlassen sieht, stürzt sie sich verzweifelnd in das gefährliche Wagnis:

II, 442 Wo aber wird von uns das Segel hingekehrt?
Umb das Sirenen-Lied Poppeens zu umbschiffen?
Es werde der Magnet der Laster nur ergriffen,
Nachdem uns der Compaß der Tugend irre macht.

Agrippina wird also auf diesen Weg gedrängt oder doch gewiesen, betritt ihn nicht aus freien Stücken. Was sonst Ausdruck eines niedrigen Instinkts wäre, jener Versuch, Nero zur Blutschande zu verleiten (III, 2), wird durch diese Motivierung Lohensteins zur Tat eines berechnenden und verbrecherischen Charakters. Der besondere künstlerische Reiz der Szene III, 2 liegt einzig in der Entfaltung des meisterhaften Spiels der Agrippina, das die Grenzen alles Möglichen erschöpft und den Zuschauer der kühlen Überlegung beraubt, obwohl er weiß, daß es nur ein Spiel ist, und obwohl er weiß, daß dieses Spiel im nächsten Augenblick unterbrochen wird (vgl. S. 90 f.). Der Inhalt ist hier Nebensache, das berechnende, verführerische, dämonische Spiel der Agrippina alles. Von diesem Höhepunkt ihres Handelns fällt sie ebenso schnell und fast unnatürlich, wie sie ihn erklommen hat. Sie schwindet aus unserem Blickfeld für die Zeit des vierten Aktes; und wenn wir ihr in V, 1 wiederbegegnen, glauben wir sie kaum noch wiederzuerkennen. Von düsteren Todesahnungen erfüllt, von Gesichten gequält, erwartet sie ihre Mörder.

Wer an diese Gestalten mit sittlichen Maßstäben herantreten will, wer menschliche Größe in ihnen sucht, der muß scheitern. Aber es wäre völlig verkehrt, über sie den Stab zu brechen und sie als ehr- und sittenlos abzutun. Lohenstein hat uns in ihnen die politische Frau, den weiblichen Politiker aller Zeiten und der damaligen Zeit im besonderen mit einem unübertrefflichen Realismus gezeichnet. Zur Erreichung ihres Zieles erscheinen ihnen keine Mittel verwerflich, lassen sie alle Künste spielen, stellen sie in seinen Dienst alles, was sie an weiblichen Reizen zu verschenken haben. Von Erotik an sich kann dabei kaum gesprochen werden; niemals geht es um solche Begriffe, Erotik ist immer nur Mittel zum Zweck.

Wenn Flemming glaubt, daß eine Cleopatra oder Sophonisbe oder Agrippina schließlich zur Erkenntnis ihrer Schuld kommen und durch ihren Tod freiwillig dafür büßen, dann irrt er darin. Eine so unkünstlerische Absicht würde sich Lohenstein niemals vergeben und die barocke Frau nicht einen solchen Umfall. Diese Frauen gehen ungebrochen in ihren Tod, fühlen sich frei von Schuld oder Sünde, wenn ihnen auch gelegentlich die Erinnerung an ihr frevelhaftes Tun kommt. Sie haben sich in ihren Mitteln, das Geschick abzulenken, erschöpft und wählen den einzig möglichen Abgang aus diesem Leben, den Tod, nicht um dadurch eine Schuld abzubüßen, sondern um ihr Ich zu erhöhen:

Ein behertzter Tod lescht alle Flecken aus
(Sophonisbe V, 323)
Der sterbe nur, der nicht unschimpflich leben kann.
(Sophonisbe V, 464).

Sie wollen und müssen eine große Rolle spielen, ein anderes Leben wäre für sie höchste Schmach. — Natürlich handelt es sich bei diesen Frauen nur um die wissende, reife Frau, die das verschlagene Spiel der Politik genau so kennt wie die Wirren des Lebens, zu deren unerläßlichen Eigenschaften nicht nur die Kunst der Intrige wie die klare Überlegung und ein sicherer Instinkt gehören, sondern auch und vornehmlich die äußere Schönheit. Ihr Spiel muß betörend, ihre Schönheit berauschend sein.

Die Epicharis, in diesen Zusammenhang gestellt, verrät von selbst ihre Herkunft aus einer ganz anderen Welt, nämlich dem Märtyrerdrama jesuitischer Prägung. Ihr Spiel sinkt vom Ende des ersten Aktes an zur völligen Bedeutungslosigkeit herab und beschränkt sich auf den verbohrten Widerstand, den sie den von Akt zu Akt sich steigernden Folterungen entgegensetzt. Das ist aber nichts anderes als die Anlage einer Jesuitentragödie. Daß sie Lohenstein auch nicht anders gewertet wissen will, offenbart uns seine Dedicatio: „Magnum Constantiae Exemplum praebet libertina, sed illustris mulier, Epicharis, quam intanta Cruciatuum necessitate . . . non Verbera, non Ignes, non Ira . . . spernerentur". Sie kann also einer Sophonisbe oder Cleopatra, selbst einer Agrippina nicht an die Seite gestellt werden, die sämtlich aktiver und geistiger sind als sie.

Die übrigen Frauengestalten Lohensteins verbleiben mehr im Hintergrund, sind aber nicht ganz ohne Interesse, indem sie den Lohensteinschen Typus entweder nach dieser oder jener Seite ergänzen, wie die ehrgeizige und erotische Poppaea, die eifersüchtige Roxolane oder die

um ihre Unschuld leidende Ambre, die gerade darum dem Lohensteinschen Typus im besonderen und dem barocken im allgemeinen angehört, weil sie trotz ihrer Jugend (14 Jahre) und trotz ihrer Unschuld eine genaue Kenntnis des ausschweifenden Hoflebens besitzt. Dagegen fällt die Gestalt der Isabella („Ibrahim Bassa") aus diesem Rahmen heraus; sie hat genau so wenig Kolorit wie ihresgleichen aus der Gryph'schen Tragödie.

Wir werden Lohenstein als den Darsteller der barocken Frau bezeichnen können. In der Erfindung männlicher Charaktere ist er bei weitem nicht so glücklich. Es gibt überhaupt nur zwei Dramen, in denen Männer die Titelrolle tragen, den „Ibrahim Bassa" und den „Ibrahim Sultan", und gerade diese beiden Dramen, das erste ganz, das zweite peripherisch, bewegen sich in der Sphäre seines Vorgängers. Ibrahim und sein Gegner Soliman tragen die Züge Gryph'scher Gestalten (das ist bereits von C. Müller, Stachel u. a. nachgewiesen worden), auch Ibrahim Sultan steht ihnen sehr nahe, nur daß er ins Maßlose gesteigert ist. Auf jeden Fall bieten sie dem Beurteiler keine nennenswert neuen Seiten barocker Charakterdarstellung. Dazu müssen wir — wie schon bei der Behandlung über den Aufbau der barocken Tragödie — unsere Zuflucht zu den klassischen Dramen des Hochbarocks nehmen, d. i. zu „Sophonisbe" und „Cleopatra".

Drei Gestalten fesseln uns neben den Heldinnen: Masinissa, Scipio und Augustus. — Wenn je die Gestaltung des Mannes innerhalb der barocken Literatur eine echt barocke Form gefunden hat, dann in M a s i n i s s a, dem Phönizier-König. Er ist genau so leidenschaftlich veranlagt wie Schach Abas oder Soliman, genau so unausgeglichen in seiner Seele wie sie; aber er bleibt sympathisch bis zum letzten Augenblick. Kein Wort vermag ihn besser zu zeichnen als sein eigenes, das er zur Verteidigung seiner übereilten Wahl und zur Rechtfertigung seiner Leidenschaft für Sophonisbe, die erklärte Feindin Roms, dem großen Feldherrn Scipio gegenüber, der ihn ob seiner Handlungsweise zur Verantwortung zieht, anführt:

IV, 309 Ich bin aus Lybien. In unsern Städten blühet
Nichts, was nicht feurig ist. Die Sonn' und Liebe glühet
Bey uns zur Winters-Zeit mit mehrer Krafft und Macht,
Als, wenn der Hunds-Stern brennt in eurer Mitter-Nacht.

In zwei großen Monologen erhalten wir einen Einblick in seine Persönlichkeit, sein zerrissenes und gequältes

Herz. Der erste (II, 3) entrollt die Situation vor seiner Entscheidung für Sophonisbe, der zweite (IV, 4) die Situation nach der Unterredung mit Scipio. Dort handelt er unter dem Zwange seines Herzens, hier unter dem Drucke des Scipionischen Urteils. Dieses Abwägen der einzelnen Standpunkte, dieses ewige Hin und Her mit seinen wechselnden Stimmungen ist spezifisch barock und hat wohl seinen besten Ausdruck gefunden in jener grenzenlosen Ratlosigkeit, in der er Disalces mit dem Gifttrank an Sophonisbe beauftragt:

IV, 504 Disalces geh,
Jedoch, halt! Ich vergeh, ich zitter, ich erstarre!
Geh immer! es ist nicht mehr Zeit zu zweifeln. Harre!
Verzieh! Ach! schaue, wie mir Aug' und Hertze bricht!
Fort! immer fort! der Schluß ist mehr zu ändern nicht.

Zu wirklich tragischer Höhe erhebt sich der Charakter in der Schlußszene. Welche Laune des Schicksals liegt darin, daß er in dem Augenblick, da er in völliger Gebrochenheit an der Leiche der Geliebten seinem Leben ein Ende bereiten will, durch Scipio von seinem Vorsatz zurückgehalten und mit Ehren überhäuft wird! Wir fühlen den tiefen Schmerz, der aus seinen Worten spricht:

V, 585 Ich will, Großmächtger Held, mich mühn zu überwinden;
Wo meine Wunden nur noch Salb und Pflaster finden;
Weil doch mein halbes Herz in ihr begraben liegt.

Innerhalb der mir bekannten barocken Dramenliteratur ist Masinissa die einzige Gestalt, deren Leidenschaftlichkeit frei ist von jenem fast bis ans Animalische grenzenden Element, wie wir diesen Zug an anderen barocken Menschen kennen lernten. Masinissa überwindet sich, wenn auch unter einem harten Zwange. Er erscheint in seiner Persönlichkeit gebrochen; darin liegt seine Tragik und gleichzeitig die Einmaligkeit seiner Erscheinung.

In direktem Gegensatz zu Masinissa steht S c i p i o. Er tritt erst im vierten Akt auf; aber der Angelpunkt des gesamten Geschehens liegt in ihm. Sein Auftreten wirkt fast wie das Lichtwerden nach einem Dunkel. Mit einem Male liegen die Verhältnisse klar, gibt es keinen Streit der Meinungen mehr, hört das Toben der Leidenschaften auf —, die Vernunft regiert: klare, begrifflich abgerundete Sprache, ruhiger Satzbau. Dennoch ist Scipio nicht jene unnahbare Majestät, deren Menschsein unter dem äußeren

Glanze verschwindet. Ganz im Gegenteil zeichnet ihn ein warmes Gefühl des Herzens aus; Mitleid mit dem unglücklichen Masinissa klingt aus seinen Worten:

IV, 261 Er jammert mich, mein Freund; sein Leid geht mir zu Hertzen,
. . . So schlag er dessen Rath
Doch nicht so schlecht in Wind, den die Erfahrung hat
Als redlich längst geprüft.

Er wirbt um Masinissa in aller Aufrichtigkeit, versucht ihn aus seiner unseligen Leidenschaft herauszureißen, hindert ihn, Hand an sich selbst zu legen:

V, 566 Ist ihnen (=den Göttern) Eigen Mord doch selbst verdammte Sache.
Wer auf sich selber rast, ist unwerth ihrer Gunst,
Verletzt Natur und Recht . . .

Zu diesem Worte paßt noch jenes, das er auf Masinissas Einwurf:

Wer will sich, großer Held, dem Scipio vergleichen?

als Antwort erteilt:

Ich bin ein Mensch wie du, doch der Begierden Herr.

Das ist eine Sprache, die der barocken Zeit fremd ist, das sind Begriffe (Natur und Recht!), die im 17. Jhrh. noch keine Statt haben. Die ganze Person des Scipio trägt sehr wenige spezifisch barocke Züge und wirkt innerhalb ihrer Umgebung wie aus einer anderen Welt. Mit der ihr eigenen Klarheit und Freiheit der Vernunft könnte sie ebensogut in einem klassischen Drama auftreten.

Daß ein solcher Charakter barocker Menschendarstellung nicht fremd war, darin besteht wohl kaum ein Zweifel; aber fragen muß man sich: warum gestaltet Lohenstein solche Charaktere nicht als Hauptpersonen, warum läßt er sie nur in der Ferne auftauchen? Die Gründe sind nicht klar; möglich, daß hier ein falsch verstandenes Prinzip der Dichtkunst, vor allem der dramatischen, mitwirkte.

Gegenüber einem Scipio fehlt Augustus die große und freie Persönlichkeit und der Adel der Gesinnung. Er ist ganz realistisch gesehen, mit all seinen guten und schlimmen Herrscherqualitäten. Leidenschaftslos, wie er gezeichnet ist, berechnend und überlegt, muß er dem willensschwachen Antonius als ein unüberwindlicher Gegner erscheinen:

I, 4 Die Grentz ist der Natur, der See ihr Ziel gestecket.
Der Schatten misst die Nacht, das Sonnenlicht den Tag,
Nichts aber den August.

Als diese drohende und alles beherrschende Gestalt steht Augustus während der ersten drei Akte hinter der Szene und greift erst vom vierten Akt ab direkt in die Handlung ein, um hier dem ränkevollen Spiel der Cleopatra ein endgültiges und jähes Ende zu bereiten. Dennoch wird er durch den plötzlichen Gifttod der Cleopatra überlistet; seinen herrlichen Plan, die ägyptische Königin als höchste Trophäe nach Rom zu bringen, sieht er vernichtet. Sein inneres Gleichgewicht ist in diesem Augenblick empfindlich gestört (vgl. V, 287 ff.). Die Worte lassen sehr klar den eigentlichen Kern seines Charakters erkennen, den Ehrgeiz; er gibt die Triebfeder für seine Handlungen ab. Darüber vermag auch die große Geste nicht hinwegzutäuschen, die seinen Großmut und seine erhabene Majestät im glänzendsten Lichte zeigen soll, und um deren willen nicht zuletzt der fünfte Akt eine solche Anschwellung erfahren hat:

> er läßt die Verehrung der Cleopatra als Isis
> im ägyptischen Gottesdienst fortbestehen,
> ordnet für sie und Antonius ein prächtiges
> Begräbnis an,
> nimmt ihre Kinder in seinen persönlichen Schutz und
> beugt sich mit vollendeter Majestät vor dem
> Grabe Alexanders des Großen.

Lohenstein bietet eine Reihe interessanter Charaktere, wie wir sie in keinem anderen deutschen Drama der Zeit wiederfinden. Wenn ich früher sagte, die barocke Tragödie sei verhältnismäßig arm an Charakteren, so trifft das Wort auf Gryphius zu, nicht auf Lohenstein.

Die Personen seiner Dramen in ihrer Gesamtheit überschauend, werden wir gewisse Typen von Charakteren herausstellen können. Der Vergleich mit Gryphius wird dann noch augenfälliger. Ich stelle folgende Haupttypen zusammen:

1. den Typus des Märtyrers (Ibrahim Bassa, Isabella, Ambre),
2. den Typus des leidenschaftsgebundenen Menschen (Soliman, Nero, Masinissa u. a.),
3. den Typus der dämonischen Frau (Agrippina, Sophonisbe, Cleopatra),
4. den Typus des überlegenen Herrschers (Scipio, Augustus).

Daraus:

1. erkennen wir, daß Gryphius fast ausschließlich nur die beiden ersten Typen zur Darstellung kommen läßt.

Welche Auswirkung diese Anlage für sein Drama hatte, habe ich an anderer Stelle dargetan.

2. gewinnen wir einen klaren Blick für die Entwicklung der dramatischen Kunst Lohensteins. Sein Erstling steht mit den ersten beiden Typen im Banne Gryph'scher Gestaltung, nur Roxolane zeigt Ansätze für eine Cleopatra. Dann entwickelt er sich von Drama zu Drama in steigender Linie. Die „Cleopatra" von 1680 bedeutet hinsichtlich der Charaktere einen Fortschritt gegenüber der „Sophonisbe", unbeschadet der Komposition, die durch die Umarbeitung an innerer Geschlossenheit schwer gelitten hat. Auch den „Ibrahim Sultan" halte ich, was charakterliche Zeichnung angeht, reifer als die „Sophonisbe"; denn die Nebenpersonen eines Mufti, eines Bectas, vor allem einer Kiosem gewinnen eigene Züge, während Nebenpersonen in den frühen Dramen, auch noch in der „Sophonisbe, keine eigene Prägung tragen.

Die obige Aufstellung macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit und besagt außerdem nichts über die feinen Differenzierungen zwischen den einzelnen Gestalten. Welcher Unterschied liegt allein zwischen der Cleopatra von 1661 und der von 1680! Die Cleopatra von 1661 ist um vieles sorgloser, ungestümer, wagemutiger als die von 1680, die jeden Schritt genau überwacht und berechnet. Man denke nur daran, wie schwer es dem Thyrsus (II, 1) wird, sie von der Wahrheit seiner Sendung zu überzeugen. Sophonisbe kennt überhaupt kein vorsichtes Abwägen; sie läßt sich willenlos von ihren Affekten treiben. Genau so Agrippina, nur daß sie noch dämonischer erscheint als die beiden anderen; sie ist der verkörperte Haß, und er allein vermag ihr unerhörtes Wagnis zu erklären. — Oder denken wir an die Gruppe der leidenschaftsgebundenen Menschen, an Ibrahim Sultan und Masinissa, dort abschreckend und hier sympathisch, oder an den völlig haltlosen, aber doch edlen Charakter des Antonius.

Wir müssen die schöpferische Kraft Lohensteins und seinen genialen Blick für die Natur des Dramas bewundern. Die hatte Gryphius, bei aller Wertschätzung seiner dramatischen Leistung, verkannt. Lohenstein sieht das treibende Moment alles dramatischen Spiels in der Leidenschaftlichkeit des Menschen. Das Widmungsgedicht zu seiner „Sophonisbe" klärt darüber auf:

> Der Ehrgeiz folgt der Lieb auf hohen Steltzen nach,
> Und ängstiget die Welt mit blutgen Trauerspielen.

Wir mögen zu Lohenstein stehen, wie wir wollen, die Tatsache, daß er uns eine Reihe völlig neuer Charaktere

geschenkt hat, wie ich sie vor allem in den Frauengestalten sehe, kann niemand ableugnen. Die neuere Literatur hat solche nicht aufzuweisen, umsomehr ist es unsere Pflicht, das Verdienst Lohensteins in dieser Richtung nicht gering anzuschlagen.

Die Reyen allegorisieren das Geschehen im voraufgegangenen Akt. Darüber hinaus jedoch geben sie kaum einen Anhalt über die Idee der Handlung. Das Sittengesetz spielt keine Rolle, und es liegt offenbar nicht in der Absicht des Dichters, die Menschen mit ihm in einen tragischen Konflikt zu bringen. Wir werden bei der Untersuchung nach dem Ethos seiner Charaktere wie seiner Tragödie überhaupt die Trauerspiele einzeln daraufhin prüfen müssen. Dabei ergibt sich, daß die „Epicharis" und „Agrippina" einen Gedanken in ihren Reyen ziemlich einheitlich behandeln: Nero lebt — trotz seiner furchtbaren Greueltaten. Es hat manchmal den Anschein, als ob sich der Dichter dafür entschuldigen wollte. Die Bemühungen der Epicharis und ihrer Anhänger, Nero zu stürzen, werden vom Wahrsager im Reyen I dahin beantwortet:

Reyen I, 787

Des Reiches Ruh zerfällt
Und Rom das Haupt der Welt
Wird sich durch zwytracht teilen.
Doch wird der Fürst beschirmt
Denn, wer den Himmel stürmt,
Kommt um von Donnerkeilen.

oder von der Klugheit und der Zeit im

Reyen II, 473

Sagt, Schwestern, ob man dulden kann,
Daß sich der Sterblichen Beginnen
Masst unser Macht und Zepter an?
. . . .
Jedoch der Ausgang soll die Schwachen
Bald lehren, daß wir ihrer lachen.

Das Schicksal, im barocken Sinne das Verhängnis, waltet unabänderlich und vermag durch keine Macht, am wenigsten durch menschliches Streben, bestimmt zu werden.

Eh als Rom war, eh als die Tiber floß,
Eh Glück und Zeit und Klugheit trieb ihr Spiel,
Schrieb ich der Welt schon Satzung, und beschloß
So weit soll sich erstrecken Nerons Ziel.
(„Epicharis" II).

Um dem Zuschauer zu versichern, daß Nero sein Leben längst verwirkt habe, deutet Lohenstein in der „Epicharis" IV Neros und Roms Untergang durch den Spruch der Sibylle von Cumae an und läßt ihn in „Agrippina" V durch Gespenster schrecken und sein Gewissen durch Furien quälen. Ähnlich charakterisiert der Dichter seine Stellungnahme im „Ibrahim Sultan". In solchen Trauerspielen („Epicharis", „Ibrahim Sultan"), in denen der Held ein wahres Scheusal ungezügelter Begierden darstellt, urteilt Lohenstein ohne Bedenken ab.

Die Dinge liegen anders bei der „Sophonisbe", der „Cleopatra" und auch der „Agrippina". Hier verfährt er nicht ohne weiteres nach der Schwarz-Weiß-Manier. Er kann diese Gestalten nicht verdammen, dazu hat er sie mit viel zu großer Hingabe und Künstlerliebe gezeichnet. Er hütet sich geflissentlich, ein Urteil über seine Heldinnen auszusprechen oder auch nur anzudeuten. Erst im Schlußreyen gibt er uns einen Anhalt zu ihrem Verständnis. Dort zeigt er beide Male das machtvolle Vorwärtsdringen des römischen Imperiums in den morschen nordafrikanischen Staaten Phönizien und Ägypten und schaut mit prophetischem Blick das Absinken der römischen und das Aufkommen der habsburgischen Weltmacht. Gegenüber diesem ehernen Schritt der Geschichte, in der Handlung durch Augustus bzw. Scipio realisiert, die von der 1. Szene an hinter den Vorgängen als das unabänderliche Geschick stehen, erscheint das so kunstvoll gesponnene Werk der Cleopatra, der leidenschaftlich bewegte Kampf der Sophonisbe eitel. Lohenstein begnügt sich also, den Hintergrund zu zeichnen, auf dem sich seine Tragödie abspielt, darüber hinaus vermeidet er, seine Hauptcharaktere mit dem Sittengesetz in irgendeine Beziehung zu bringen. Erst im Schlußreyen, wie bereits gesagt, empfängt der Zuschauer einen Blick für den weiten Rahmen, in den die Handlung gestellt ist, und eine Ahnung von dem unendlichen Raum, der sich über die kleine vergängliche menschliche Welt spannt. Das macht den besonderen Reiz und den künstlerischen Wert der Lohensteinschen Tragödie aus und unterscheidet den Dichter von seinen Zeitgenossen, auch von Gryphius, der unbekümmert abwertet und das Theater als eine moralische Anstalt ansieht. Die „Sophonisbe" und „Cleopatra" bedeuten künstlerische Höhepunkte nicht nur im Gesamtwerke des Dichters, sondern in der barocken dramatischen Dichtung überhaupt. Darüber sollten einzelne Schwächen nicht hinwegtäuschen.

Andererseits darf man nicht zuviel hineinlegen wollen. Ich stimme mit Hankamer ganz überein, wenn er sagt:

„Er (Lohenstein) überzeugt nicht einfach, daß der Sieg der sittlichen Werte ihm das Wesentliche und Letzte ist. Er gibt die menschliche Lebensebene in einer scheinbar freien Auswirkung aller persönlichen Kräfte des Intellekts und Triebs als Spielebene. Über ihr aber und bestimmend wie die Sterne, das Verhängnis, dem er im umrahmenden und jeweils abschließenden Chorlied politisch-weltgeschichtliche Weite zu geben versucht. So kann sein Werk stärkste Bewegtheit, kontrastreiche Spannung und farbige Bildfülle des menschlichen Lebens geben und doch das große barocke Thema von der Eitelkeit der menschlichen Welt lehren". Aber „Sophonisbe" und „Cleopatra" als den „Kampf der persönlichen Tat gegen das Schicksal" aufzufassen, geht entschieden zu weit. Darin liegt ihre Aufgabe gewiß nicht, nirgends tritt dieser Gedanke im Drama auf. Sie führen den Kampf immer nur gegen Menschen, niemals gegen ein über ihnen waltendes Schicksal. Die Gestalten Lohensteins sind erdhaft gesehen, daher ihre Farbe, ihr körperliches Dasein gegenüber den Personen von Gryphius. Lohenstein hat eine Freude an dem starken pulsierenden Leben, ein leidenschaftliches Vergnügen an dem verwirrenden Spiel der Fortuna-Mächte, das er in seinem ganzen Reichtum und der Fülle der Wechselfälle nicht müde wird darzustellen. Das tatsächliche Leben nimmt bei ihm den weitesten Raum ein und zwar ausschließlich das Hofleben der Zeit. Er zeichnet es in den prächtigsten Farben, oftmals sogar mit einem so krassen Naturalismus, daß sich viele Beurteiler täuschen ließen und eine pathologische Veranlagung (Stachel) oder eine perverse Phantasie (Katz) annahmen. Weder das eine noch das andere dürfte zutreffen. Lohenstein ist ein Blender, ein Hofmann, gewandt und geschickt, jeder Situation gewachsen, begabt mit einem klaren Blick für die tatsächlichen Verhältnisse, kühl und von einem scharfen Verstande.

4. Sprache.

Die Behauptung, daß Lohenstein in seinem dichterischen Schaffen keine Entwicklung aufweise (Cysarz), läßt sich nicht halten, weder mit Beziehung auf die dramatische Komposition noch auf die Charaktere — und auch nicht auf die Sprache.

Nirgends zeigt er sich in seinem Erstling abhängiger als darin. Die dynamische Kraft in der Sprache seines Vorgängers, die anaphorischen Satzglieder, die Weh- und

Ach-Rufe scheinen auf den jungen Dichter einen starken Eindruck gemacht zu haben; denn er bemüht sich mit sichtlicher Anstrengung, seinen Landsmann genau nachzuahmen und ihn in der Wucht der Worte womöglich noch zu übertreffen. Ausbrüchen wie diesen begegnen wir später niemals wieder:

V, 170 Weh! Weh! Weh!
Hastu drachengearteter Vater, du von den
Tigern gesäugeter Wurm,
Von Schlang und Nattern genähreter Bluthund,
über mich einen so heftigen Sturm
Solche See
Solche trübe Welle ergossen?
Heult, winselt, bittet, schreyt um Rache
Wehmut, Angst, Schrecken, Betrübnis und Reue,
böses Gewissen, Furcht, Zittern und Zagen
Müssen den Mörder, den Teufels-Tyrannen
peinigen, züchtigen, martern und nagen.
Ach! zetter! zetter! ach!

Wir fühlen hier die unnatürliche Übersteigerung einer Sprache heraus, die noch keinen echten Lebensinhalt besitzt. Auf ähnliche Stellen treffen wir im Prolog und im Monolog Solimans (Strophenbau und Versmaß sind dem Monolog des Schah Abas in „Catharina" III nachgebildet). Gryph'sche Traurigkeit und Gryph'scher Entsagungsschmerz treten uns im Monolog der Isabella III (vgl. Monolog „Catharina" I, 227) und des Ibrahim (vgl. Monolog des Michael Balbus in „Leo Armenius" II) entgegen.

Die Befreiung bringt auch hier wieder die „Cleopatra" von 1661. Die Sprache wird natürlicher, einfacher und hält sich von der Nachahmung Gryph'scher Dynamik bewußt fern. Immerhin steht Lohenstein hier noch nicht auf der Höhe seiner Wortgestaltung, wie das ein Vergleich der beiden Fassungen deutlich zeigt.

„Cleopatra" 1661, Eingang:
Wird, nun des Meeres Schaum, der Tiber gelbe Flutt
Der Rhein, der strenge Phrat, das kalte Bürger-Blutt
Nicht mehr begissen kann, der Nilus auch beflekket?
Die Gräntz ist der Natur, der See ihr Ziel gestekket,
Der Schatten miß't die Nacht, den hellen Tag
das Licht;
Nur den Octavius umbgränzt kein Schranken nicht.

„Cleopatra" 1680, Eingang:
Kehrt Rom den heilgen Nil nun in ein rothes Meer?
Fleußt nichts als Bürger-Blut statt fruchtbarn
Wassers her,

Womit die Tiber wird ersäuft, der Phrat beflecket;
Die Grentz ist der Natur, der See ihr Ziel gestecket.
Der Schatten mißt die Nacht, das Sonnenlicht den Tag,
Nichts aber den August.

Die Neigung zur Knappheit und Klarheit, auch des Versbaues (Fassung 1680 kein Enjambement), zu scharfer logischer Prägung des Gedankens tritt in der Zeit der Reife mehr und mehr hervor (vgl. die Ausführungen C. Müllers). Auf einer verhältnismäßig kurzen Strecke im „Ibrahim Sultan" (von Akt IV an) finde ich sentenzartige Aussprüche über

die Schuld (IV, 1)

Daß Missetat in sich wie ketten sey verschrenkt,
Da eine böse Tat stracks an der andern hänkt

Mensch und Zeit (IV, 263)

Man mißt mit Bley des tiefen Meeres Grund,
Durch Glaß erforscht man Himmels Heimligkeiten,
Kein Schauglaß nur, kein Bley-Maß ist uns kund,
Die Nachwelt wird auch keines nicht bereiten,
Das der menschlichen Gemüther tieffes Welt-Meer gründen kan;

über den Pöbel u. a.

Das ist die Zeit, wo seine Sprache durch Tiefe und Weite des Gedankens den Leser überrascht und ins Erstaunen setzt, und die ihm den Ruf eines Sententiosus einbrachte.

Der Hang zum Schwulst ist in der Hauptsache eine Erscheinung des älteren Lohenstein. Dieser Schwulst ist derart beschrien, daß es sich erübrigt, darüber noch ein Mehres zu sagen. Das Urteil der Schweizer hat sich hier in einem verheerenden Maße ausgewirkt und das wahre Bild und die eigentliche Leistung dieses großen Dramatikers völlig verdunkelt. Daß der Fehler da ist, wird kein Einsichtiger leugnen. Ein einzelner Fehler aber verliert seinen Schrecken, wenn man weiß, wann und wo er auftritt, und wenn man sich durch ihn den vorurteilslosen Blick für die Vorzüge des Ganzen nicht trüben läßt. Ich habe festgestellt, daß Lohenstein immer nur da zum Schwulst neigt, wo er in eine breite Zustandsschilderung übergeht, oder wo er eine allgemeine Wahrheit (im stichomythischen Dialog) mit Exempeln aus der Geschichte zu belegen sucht, also etwa

in der „Cleopatra"

bei der Darstellung ägyptischen Aberglaubens (I, 2),
beim Scheintod der Cleopatra (III, 1),
beim Begräbnis des Antonius (V, 1),

in der „Sophonisbe"
bei der Erscheinung der Dido (V, 1),
im „Ibrahim Sultan":
Prolog, 1. Teil.

Hier häufen sich Substantive und fremde Namen in einer erschreckenden Weise, so daß sie kaum eine klare Vorstellung auslösen und auch nicht vom Verb oder Attribut, das gerade an diesen Stellen oft nur Füllsel ist, durchleuchtet werden. Dieser Wust, der von Drama zu Drama zunimmt und am lästigsten in der zweiten Fassung der „Cleopatra" erscheint, ist ohne Frage ein Nachteil für die sonst so bewegte Handlung. Allerdings dürfen wir nicht übersehen, daß bei einzelnen solcher schwülstigen Darstellungen es gar nicht auf das Wort ankommt und die von ihm geweckte Vorstellung, sondern einzig und allein auf die begleitende Handlung, wie in der Beschwörungsszene der Agrippina oder bei der Erscheinung der Dido, wobei das Wort die Wirkung etwa des berauschenden Klanges hat (V, 74 sagt Sophonisbe charakteristisch:

die Schlafsucht fällt mich an; mein ganzer
Körper schwitzet).

Im Gegensatz zur Sprache des Gryphius, die gern in der Sphäre des Erhabenen und Beseelten verweilt, gehört die Sprache Lohensteins mehr dem Reiche der Wirklichkeit und des Alltags an und gewinnt damit eine größere Natürlichkeit. Sie ist gewandt und glatt und vermag sich den verschiedenartigsten Situationen anzupassen. Ob Lohenstein die politischen Zeitumstände schildert, ob er zu einem Aufruhr aufwiegelt, ob er zu überreden oder das verführerische Spiel der Frau zu zeichnen versucht, stets findet er den entsprechenden Ausdruck, klar und farbig, mitreißend, einfach und blendend.

Wer Lohenstein aufmerksam liest, beobachtet, daß einzelne Stilfiguren oftmals wiederkehren. So finden wir die Redefigur

„Agrippina" III, 233
Er zittert, er erblaßt, ihm beben alle Glieder,
Itzt seufzt, itzt lächelt er; itzt kommt die Farbe
wieder

mit entsprechenden Abänderungen wieder in „Sophonisbe" IV, 205, „Cleopatra" II, 100, „Cleopatra" IV, 556. Das zeigt, daß Lohenstein für bestimmte Situationen stets ein Repertoir an Figuren zur Verwendung hat. Niemals ringt Lohenstein um die Klarheit eines inneren Gefühls, niemals ist ihm die Sprache Ausdruck eines inneren Wollens, sondern immer nur Darstellungsmittel. Wir müssen bei seiner

Beurteilung vorsichtig sein: so leidenschaftlich, so verliebt, so erotisch er sich manchmal gebärdet, so sehr er seinen Vers mit antithetischer Spannkraft lädt — es sind oftmals nur Worte, ein Blendwerk, hinter dem der kühle, überlegene Regisseur steht, leidenschaftslos, aber doch besessen von der Dämonie des Spiels.

V. Gryphius und Lohenstein.

Das Urteil der Literaturgeschichte geht heute dahin, daß man A. Gryphius als den Dramatiker bezeichnet, der der barocken Zeit den stärksten und vollendetsten Ausdruck verliehen hat. Gewiß, die Tatsache bleibt unbestreitbar: ihm allein kommt das Verdienst zu, die deutsche Kunsttragödie geschaffen zu haben. Und dieses Verdienst ist wirklich nicht gering zu bemessen, wenn wir uns die Situation der deutschen Dichtung, vornehmlich der dramatischen, um jene Zeit vergegenwärtigen. Aber leider hat diese Einstellung dazu geführt, daß man die Leistung seines Landsmannes Lohenstein unterschätzt und verkannt hat. Die Gründe dafür sind vielfältiger Art; sie sind wohl hauptsächlich in dem durchaus nicht so einfach zu erfassenden Charakter Lohensteins selbst zu suchen und in der Art seines Schaffens, dann aber in der niederschmetternden Kritik der Schweizer und anderer namhafter Größen, die sich fast wie ein Bannfluch auswirkte. Ich hoffe, im Zuge der Untersuchung die Leistungen der beiden größten Dramatiker unserer Barockzeit klar voneinander abgehoben zu haben; es bleibt mir nur übrig, die Unterscheidung in ihren Hauptlinien zu zeichnen.

Lohenstein übernimmt von seinem Vorgänger die äußere Form der Tragödie mit ihrem betonten Eingang und dem breiten schaumäßigen Charakter des fünften Aktes. Die Reyen, die mit Eingang und Schluß das architektonische Gefüge der Gryph'schen Tragödie bilden, nehmen bei Lohenstein eine andere, untergeordnetere Stellung ein. Dagegen liefert Lohenstein — und darin überragt er Gryphius bei weitem — ein bewegtes, spannungsreiches Spiel, das starke konstruktive Züge und oftmals eine innere Geschlossenheit verrät, die für die Zeit einmalig ist. Der Aufbau zeigt mit geringen Abweichungen diese Ordnung:

I	Exposition
II/III	Spiel der Heldin
IV	Gegenspiel
V	Katastrophe.

Die Handlung empfängt ihren Anstoß von den Charakteren her, hier liegt die andere große Bedeutung Lohensteins und sein Fortschritt über Gryphius hinaus. Seine Menschen leben und führen ein körperliches Dasein, die Hauptgestalten weisen eine feine Differenzierung auf. Lohenstein erweist sich als ein Mann der Wirklichkeit und als ein Mann von Welt. Er hat einen genügenden Abstand von seinen Personen, stellt sie auf die Bühne und läßt sie von sich aus wirken, während Gryphius viel zu subjektiv ist und auf den nützlichen Zweck seiner Stücke, jenen Zopf aus einer vergangenen Zeit, nicht ganz verzichten kann. — Die Weltanschauung der beiden Dramatiker ist stark gegensätzlich gerichtet. Einem Lohenstein offenbart sich die Welt nicht in göttlichen Gesichten, nicht in ringenden Gewalten, sondern in einem grandiosen Spiel der Kräfte, im Lauf der Gestirne, im Wirken der Elemente von Wolke, Wind und Welle, im Leben der Pflanzen und der Tiere, vor allem im Leben des Menschen:

Für allen ist der Mensch ein Spiel der Zeit,
Das Glücke spielt mit ihm, und er mit allen Sachen.
(Widmungsgedicht zur So.)

Hier tut sich eine tiefe Kluft auf zwischen den beiden schlesischen Dramatikern. Während Gryphius aus den Tiefen einer gequälten Seele schafft und in mystischer Versunkenheit mit seinem Gott ringt, bleibt Lohenstein in seinem Innern unbewegt und unerschüttert. Was er bietet, das ist das freie und weite Spiel seines Intellekts. Das Wort, mit dem er seine „Sophonisbe" dem Freiherrn von Nesselrode widmet, kann ebensogut über sein gesamtes Schaffen gesetzt werden:

Ich liefere nur ein Spiel.

Damit komme ich zu einem ähnlichen Gegensatz barocker Dichtercharaktere, wie er von Viëtor erkannt worden ist. „Aber wenn das (= der Seelenmensch) der eine repräsentative Typus des deutschen Barockmenschentums ist, so erwächst in dieser an Widersprüchen und Spannungen überreichen Epoche zugleich ein gegensätzlicher, auch neuer und repräsentativer, der des lebensvollen und weltfreudigen Menschen. Es sind die imponierenden, auf Bewältigung der ungeheueren Zeitaufgaben eingestellten Tatmenschen, die Vertreter des immer naturalistischer werdenden modernen Menschens, der intellektuellen Bildung, die Opitz, Harsdörffer, Ludwig von Anhalt und Hofmannswaldau." In dieser Reihe vermißt man nur Lohenstein.

Die gemeinsame Leistung dieser beiden lutherischen Dichter verdient vollste Anerkennung. Sie schaffen nach-

einander in einem Raum, dem schlesischen, der nach der Konstellation der bewegenden Kräfte jenes Zeitalters als einzigartig und einmalig innerhalb des europäischen Gesamtraums anzusprechen ist. Drei gewaltig miteinander ringende Mächte suchen in diesem kleinen Raum und seinen Menschen ihren Ausgleich: Luthertum, Katholizismus und Kalvinismus. Die geistige Elite Schlesiens ist größtenteils durch die Schule dieser drei Mächte gegangen: von Haus aus lutherisch, im Unterricht und in der Umgebung jesuitischen Einflüssen ausgesetzt, die Reife auf den kalvinistischen Universitäten Hollands empfangend. Diese großen Spannungen wirken sich im Leben des einzelnen wie im Leben dieses kleinen Kulturraumes zu einer vor wie nach unerreichten Vielgestaltigkeit und Höhe dichterischen Schaffens aus.

Literatur.

Palm, H.: Andreas Gryphius, Trauerspiele. Bibliothek des Lit.-Vereins Stuttgart 1882.

Lohenstein, D. C. v.: Ibrahim Bassa, Trauerspiel, Breslau 1709.

— Cleopatra, Trauerspiel, Breslau 1661.

— Epicharis, Trauerspiel, Leipzig 1724.

— Agrippina, Trauerspiel, Leipzig 1724.

— Sophonisbe, Trauerspiel, Leipzig o. J.

— Ibrahim Sultan, Schauspiel, Leipzig 1733.

— Cleopatra, Trauerspiel, Leipzig 1724.

Alewyn, R.: Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie, 1926.

Cysarz, H.: Deutsche Barockdichtung, 1924.

Ermatinger, E.: Andreas Gryphius, ein protestantischer Dichter der Barockzeit, Zeitwende, 1. Jahrgang, 1925.

Flemming, W.: Die Auffassung des Menschen im 17. Jahrhundert. Deutsche Vierteljahrsschrift, 1928.

— Das schlesische Kunstdrama. Deutsche Literatur, 1920.

— Vondels Einfluß auf die Trauerspiele des A. Gryphius, zugleich eine methodologische Besinnung, Neophilologus, 1928/29.

Gundolf, F.: A. Gryphius, 1927.

Hankamer, P.: Die Sprache, ihr Begriff und ihre Deutung im 16. und 17. Jahrhundert, 1927.

— Deutsche Literaturgeschichte, 1920.

Harring, W.: A. Gryphius und das Drama der Jesuiten, 1907.

Heckel, H.: Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien, 1929.

Jockisch: Andreas Gryphius und das literarische Barock. Germ. Studien, 1930.

Katz: Zur Weltanschauung D. Caspers von Lohenstein. Diss. Breslau, 1933.

Keppler, E.: Andreas Gryphius und Shakespeare. Diss. Tübingen, 1921.

Laporte, L.: Lohensteins Arminius, 1927.

Martin, W.: Der Stil in den Dramen Lohensteins. Diss. Leipzig, 1927.

Müller, C.: Beiträge zum Leben und Dichten D. Caspers von Lohenstein. Germ. Abhandlungen hrg. v. K. Weinhold, Breslau, 1882.

Müller, G.: Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock, 1929.

— Höfische Kultur der Barockzeit, 1929.

Müller, G., u. Kromer, H.: Der deutsche Mensch und die Fortuna. Dtsche Viertelj.-Schr., 1934.

Muris, O.: Dramatische Technik und Sprache in den Trauerspielen D. Caspers von Lohenstein. Diss. Greifswald, 1911.

Passow, W. A.: D. C. von Lohenstein, seine Trauerspiele und seine Sprache, 1852.

Stachel, P.: Seneca und das deutsche Renaissance-Drama, 1907.

Steinberg, H.: Die Reyen in den Trauerspielen des A. Gryphius. Diss. Göttingen, 1921.

Strich, F.: Der lyrische Stil des 17. Jh., Festschrift für Frz. Muncker, 1916.

Vietor, K.: Probleme der deutschen Barockliteratur. 1928.

— Das Zeitalter des Barock. Zs. f. Deutschkunde, 1928.

Lebenslauf.

Ich wurde am 9. 4. 1898 als Sohn des Lehrers August Nuglisch in Nardt, Kreis Hoyerswerda, geboren.

Meine Ausbildung empfing ich auf dem Lehrer-Seminar zu Reichenbach OL., die durch den Weltkrieg unterbrochen wurde. Im November 1916 zum Heeresdienst eingezogen, rückte ich im April 1917 an die Westfront ins Feld und geriet im Oktober 1918 in englische Kriegsgefangenschaft. Nach meiner Rückkehr vollendete ich meine Seminarzeit und war darauf in verschiedenen Orten des Kreises Hoyerswerda als Lehrer tätig. Ostern 1925 ließ ich mich zum Studium an der Universität Halle a. S. beurlauben und bereitete mich gleichzeitig für die Mittelschullehrerprüfung vor, die ich im Mai 1927 bestand. Ein Jahr später erhielt ich meine feste Anstellung an der Knabenmittelschule in Gleiwitz OS. Im Oktober 1929 bewarb ich mich mit Erfolg um Anstellung an einer Mittelschule in Breslau, um mein begonnenes Universitäts-Studium abschließen zu können. Von Ostern 1932 bis November 1934 war ich an der Universität Breslau immatrikuliert und legte im Juni 1935 die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen ab.

Ich studierte deutsche und englische Philologie, Volkskunde und Philosophie. Die Anregung zur vorliegenden Arbeit gab mir Herr Professor Dr. Merker, dem ich zusammen mit den Herren Professoren Dr. Ranke und Dr. Meißner für manche Förderung während der Studienzeit meinen besonderen Dank ausspreche.

Oskar Nuglisch.